الدكتور محمد حسن عبد الله

آفاق المعاصرة في الرواية العربية

يطلب من
مكتبة وهبة
١٤ شارع الجمهورية - عابدين
القاهرة - تليفون : ٢٩١٧٤٧٠

الطبعة الأولى

١٤١٦هـ - ١٩٩٦ م

بسم الله الرحمن الرحيم

استفتاح

بادرة هذا الكتاب (والبادرة من النبات أوّل ما يتفطّر منه ، ومن السهم : طرفه من قِبل النصل) تمثلت فى عدد من المتابعات النقدية لبعض الروايات العربية التى تنتثر هنا وهناك مثل قطرات الندى العالقة بأوراق الشجر ، قد لا تثير إحداها الانتباه ، غير أن الترادف لا يلبث أن ينبّه ، ثم يحرك ، فتستعيد ، وتتأمل ، وتقيم علاقات ، وإذا بك ترى من جمال المشهد ما لم يكن لك فى خيال أو توقع حين رأيت القطرة الأولى !!

لقد وضعت أمامى ما تجمّع لدى من هذه المتابعات التى أذاعتها الصحف فى أزمنة متقاربة ، فإذا بها عدد غير قليل . أخذت أتأملها وكأنما صنعها غيرى، وأتساءل كأنما أتطلب جوابا من ذلك الآخر الذى أتوهمه كاتبها : هل هذه الروايات التى كتبت عنها راضيا فى الأغلب ، إذ أننى أعرف عنك عزوفك عن لغة التنديد وتسقّط العيوب - هى كل أو أهم ما نشر من روايات عربية فى السنوات العشر الأخيرة ؟ وإذا لم تكن هى « كل » ، أو « أهم » ، فما وجه إيثارك لها ، بالكتابة عنها ؟

وهنا أسجل الجواب الذى تصاعد إلى سمعى ، ومؤداه أن هذه الروايات ليست كل ما أبدعت الأقلام العربية فى فن الرواية عبر عقد أو عقدين مضيا ، ولكنها تعتبر « أهم » ، وإذا شئنا تقديم التحفظ العلمى وإيثار العافية فلنقل إنها « من أهم » روايات المرحلة ، ولكن « أهم » ما يدل عليه هذا القدر المكتوب

عنه « من الأهم » أنه يمثل « ملامح » و « توجهات » و « زوايا حاكمة » فى مسيرة الرواية العربية ، أى أن دلالته تتخطاه إلى غيره ، وربما أوغل هذا الغير حتى أخذ مدى الظاهرة .. أو كاد !! .

لقد دفع هذا الجواب الصاعد من قرارة التأمل ، وهاجس التوقع ، أمام ناظرى مبدأ هذا الكتاب وعنوانه :

« آفاق المعاصرة فى الرواية العربية »

والآفاق - كما يقول لسان العرب - جمع أفق ، وهو ما ظهر من نواحى الفلك ، وأطراف الأرض ،ويضيف ابن منظور عبارة تهمنا إذ تقول : «وكذلك آفاق السماء نواحيها ، وكذلك أفق البيت من بيوت الأعراب نواحيه ... وقيل مهاب الرياح الأربعة : الجنوب والشمال والدبور والصَّبا ، وقوله تعالى : (سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِى الآفَاقِ وَفِى أنفُسِهِمْ) (فصلت : ٥٣) ؛ قال ثعلب : معناه نُرى أهل مكة كيف يُفتح على أهل الآفاق ومن قرب منهم أيضا ، والأفق : ما بين الزِّرِّين المقدمين فى رواق البيت » انتهى - تقريبا - ما نحتاج إليه من شرح ابن منظور ، والبيت الذى يعنيه هو بيت الشَّعر ، أو الخيمة ذات الأقسام أو الامتداد . وخلاصة المعنى الذى نسعى إلى إيضاحه أننا لم نقصد إلى تفخيم العبارة فى « الآفاق » أو المبالغة بادعاء الشمول ، فإنها تحتمل جهات أطراف الأرض ونواحى السماء كما تحتمل مهاب الريح وأركان الخيمة .

وتدل « المعاصرة » على المعايشة الزمانية ، وهى بهذا المعنى تصنع حدودا زمنية للروايات التى عرضنا لها ، ولكنها تعنى أيضا صلة - بدرجة ما - بالروايات والمبادئ النقدية والمدارس الفنية ، التى صنعت حدود آفاق المعاصرة على المدى البعيد ، فى الآداب الأخرى التى لا يزال يتطلع إليها كتاب الرواية عندنا ، ويدخلون معها طرفا فى علاقة ، قد تكون علاقة محاكاة أو تقليد ، وقد تكون علاقة رفض يبحث عن البديل ويجتهد فى استخراجه ، وقد تكون علاقة جدلية تستنبت من صدام فكرهم مع نوازعنا وضعا مستحدثا ينقدح بارتطام الأضداد .

إن الاهتمام بدراسة الرواية العربية ونقدها له أسبابه القوية ، ولسنا ندخل في مماحكات فاقدة الغاية تسهب في القـول بأننا في « عصر الرواية » ، وأن الرواية بهذا النشاط الواسع ، والتنوع الواضح ، أخذت مكان الشعر حتى أصبحت « ديوان العرب » الحديث ، وإن كنا لا نجرد هذه العبارات «المسكوكة» من دلالتها ، فإنها - مهما انطوت عليه من صواب أو مبالغة - لا تثور بملاحظة فردية ،وإنما استجابة للتغيّر ، ورغبة في إعادة التصوّر لأشكال الإبداع، وقد دلت المحاولات الأولى في هذا الفن (ويمكن قبول الاصطلاح على اعتبار « زينب » - ١٩١١م - الرواية الأولى أو المبكرة) على أنه ولد ، ونشط ، وتنوّع ، متطلعا إلى إبداعات روائية ودعوات فنية تقع هناك خلف حاجز اللغة ، في أوربا (شرقا أو غربا) وفي أمريكا ، وقد يكون في أمريكا الجنوبية (اللاتينية) أيضا ، ولا تستبعد بعض أقطار آسيا في هذا المضمار .

وندرك الآن أن المحاولات الأولى في الرواية العربية مضى عليها ما يقارب القرن من الزمان ، ولعل هذه المسافة الزمنية الطويلة قد صنعت حافزا يستفز مواهب المبدعين للتمرد على الأساليب أو القوالب الشكلية التي تستورد إلى ثقافتنا جاهزة من أنحاء شتى لنصنع رواياتنا على ذات النمط ، فكانت هذه الالتفاتة القوية إلى التراث الحكائي العربي عند عدد من ذوي الموهبة والأصالة، كما كانت دافعا لنقادنا أن يحرروا رؤيتهم النقدية من اتخاذ الأنماط الشكلية المستجلبة معيارا يلوذ به التصوّر النظري لفن الرواية .. فالحكايات قديمة قدم المجتمع الإنساني ، وهي ليست خاصة بالآخرين ، بل إن نصيبنا منها مقدّر معلوم له إسهامه الذي لا ينكر في إفساح طرائق هذا الفن في آداب عريقة لها وزنها بما أبدعت من روايات .

ومن الواجب أن نتذكر أن كتّاب المسرح العرب سبقوا إلى إعلان التمرد على الشكل المستجلب ، كما كانوا من قبل سابقين إلى التأثر ، فدعا توفيق الحكيم إلى « مسرح السامر » (في كتابه : قالبنا المسرحي ، وفي العنوان دلالة) كما تصاعدت الدعوة إلى « المسرح الاحتفالي » من شماليّ أفريقيا العربية ، (نتذكر ما كتب عبد الكريم برشيد) و « مسرح الحكواتي » الذي

انطلق من لبنان بجهود روجيه عساف وغيره . ونحن نذكر هذا لا لنناقش رغبة التمرد أو مشروعيته ، أو جدواه ، فى المسرح ، كما فى الرواية ، وإنما لندل على « طبيعة مرحلة » ، و« ضرورة حضارة » بدأت تعى ذاتها ؛ وتدرك آفاق ماضيها ، وترسم طرائق مستقبلها ، التى لا يمكن أن تكون مجرد استمرار على طريق صنعه الآخرون ، فإذا كانت الحضارة الحديثة ملكا مشاعا أسهمت فيها كل الأمم ماضيا وحاضرا (بدرجات متفاوتة بالطبع) فإن « الإنسان العالمى» أو « الزى العالمى » لم تعرفه أية مرحلة من مراحل التاريخ ، ولن تعرفه فى الآتى ، وبهذا يتضح أن « الانفتاح الحضارى » لا يطابق « التبعية الحضارية » ولا يتطلبها ، بل ينبغى أن يتأبّى عليها ، لأن الإنسان المنفتح ، (أو الحضارة المنفتحة) يعنى أن له وجوده المستقل ، المتميز ، ويعنى أنه يملك رؤية ، ويعرف مدى الموافقة ، ووجه الاختلاف .

فى المدى الزمنى للمعاصرة (لنقل إنها العقود الثلاثة الماضية) ترجمت دراسات نقدية وفنية فى الرواية من الإنجليزية أو الفرنسية إلى اللغة العربية ، وإذ نشير إلى ما توفر لدينا منها ، فإنما لنتعرف على مؤشرات دالة فى مجال النشاط الروائى عندنا ، إننا ندرك بالضرورة أن عددا من الدراسات المؤثرة ، التى نجد أصداءها فى كتابات دارسينا ونقادنا لم تنقل إلى اللغة العربية ، على سبيل المثال كتاب إيان وات : The Rise of the Novel الذى يستدعى إلى ذاكراتنا ما كتب يحيى حقى فى كتابه الصغير ، المهم : « فجر القصة المصرية » (صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٠) وانعكس صداه ممتدا فى دراسة عبد المحسن طه بدر فى كتابه المبكر « تطور الرواية العربية ١٩٦٣ » وكذلك كتاب Marjorie Boulton : The Anatomy of the Novel

وكتاب : . Jonathan Raban : The Technique of Modern Fiction

وغير هذه الدراسات التى نجد أصداءها فى كثير مما نقرأ من كتابات نقادنا، غير أننا نتوسع قليلا فى ذكر الكتب المترجمة إلى العربية لنحقق أكثر من غاية ، فهى - بالضرورة - أوسع انتشارا ، ومن ثم أقوى تأثيرا أو - على الأقل - أوضح تأثيرا (بصرف النظر عن عمق أو دقة هذا التأثير) وهى تحدد

اتجاه المشغولين بالنقد ، والمسائل الجاذبة المؤثرة فيهم ، وتحدد (ربما بكثير من الدقة) المسافة الزمنية - الخالية بين ظهور الكتاب فى لغته الأصلية ونقله إلى اللغة العربية ، وإذا كان بعض هذه الكتب لم يتيسر لنا الحصول عليه فى لغته ولم يشر الناقل إلى سنة تأليفه ، فإن المعرفة بسنة النقل ستعطى مؤشرا لوقت الاهتمام وتوقيت القضايا التى أثيرت من خلاله (وهنا نسجل أن قليلا من هذه الكتب لم يتضمن سنة الطبعة العربية أيضا) .

أما هذه الدراسات المترجمة التى حملت تاريخ نشرتها العربية فهى (مرتبة بتاريخ النشر) :

١ - القصة السيكولوجية : ليون ايدل - ترجمة محمود السمرة - منشورات المكتبة الأهلية - بيروت ١٩٥٩ .

٢ - تاريخ الرواية الحديثة : ر . م . ألبيريس - ترجمة جورج سالم - منشورات عويدات - لبنان ١٩٦٧ .

٣ - عالم القصة : برنار دى فوتو - ترجمة محمد مصطفى هدارة - عالم الكتب - القاهرة ١٩٦٩ .

٤ - نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث : دراسات بقلم : جيمس وكونراد وفرجينيا وولف ، ولورنس ولبوك - ترجمة : انجيل بطرس سمعان - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ .

٥ - عشر روايات خالدة : سومرست موم - ترجمة سيد جاد ، وسعيد عبد المحسن - دار المعارف بمصر ١٩٧١ .

٦ - بحوث فى الرواية الجديدة : ميشال بوتور - ترجمة فريد أنطونيوس - منشورات عويدات - لبنان ١٩٧١ .

٧ - تيار الوعى فى الرواية الحديثة : روبرث همفرى - ترجمة محمود الربيعى - دار المعارف بمصر ١٩٧٤ .

٨ - قضايا الرواية الحديثة : جان ريكاردو - ترجمة صياح الجهيم - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٧ .

٩ - صنعة الرواية : بيرسى لوبوك - ترجمة عبد الستار جواد - دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ ·

١٠ - الرواية الحديثة الانكليزية والفرنسية : بول ويست - ترجمة عبد الواحد محمد - وزارة الثقافة · بغداد ط ثانية ١٩٨٦ (لم نتحقق من تاريخ الطبعة الأولى) ·

١١ - فى الرواية الأخلاقية : جون كاروز - ترجمة إيشو الياس يوسف - وزارة الثقافة ، بغداد ١٩٨٦ ·

١٢ - مساجلة بصدد : علم تشكل الحكاية : كلود لفى ستروس ، وفلا ديمير بروب - ترجمة محمد معتصم - عيون المقالات · الدار البيضاء ١٩٨٨ ·

١٣ - النقد البنيوى للحكاية : رولان بارت - ترجمة أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات · لبنان ١٩٨٨ ·

١٤ - مدخل إلى الأدب العجائبى : تزفيتن تودو روف - ترجمة الصديق بو علام - دار شرقيات · القاهرة ١٩٤٤ ·

١٥ - بناء الرواية : إدوين موير - ترجمة إبراهيم الصيرفى - الدار المصرية للتأليف والترجمة (د · ت)

١٦ - نحو رواية جديدة : ألان روب جرييه - ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى - دار المعارف بمصر (د · ت) ·

هذه ست عشرة دراسة تتخذ من الرواية موضوعا لها ، نقلت إلى العربية فى تسلسل وتتابع مطرد · وليس من شك أن كتبا أخرى لم نعرف بها ، أو أغفلتها الذاكرة ، وهنا أشير إلى كتاب فورستر : Aspects of the Norel - وهو كتاب جهير الصوت فى تحديده لأسس الرواية ، وأذكر أننى اعتمدت على نسخته الإنجليزية فى دراسة لى (وهى طبعة بنجوين ١٩٦٦) ثم قرأته بالعربية تحت عنوان : « أركان الرواية » غير أنه فقد من مكتبتى (شأن الكتب الثمينة التى تعار عادة) ولهذا لم أثبته فى القائمة السابقة ، إذ فقدت أثر المترجم وسنة

النشر ، ولكنى وجدت له طبعة حديثة ، لم تشر إلى الطبعة السابقة مع الأسف - قام بها موسى عاصى - جروس برس - لبنان ١٩٩٤ .

وأشير إلى أننى أخرت الإشارة إلى الكتب مغفلة تاريخ النشر ، وأننى لم أعرض للعنوان الأصلى للدراسة ، أو تاريخ تأليفها ، أما إيجابيات هذه القائمة فإنها تقدم إلينا رسما بيانيا لتسارع الإهتمام بالرواية (فى الغرب) نظرية وتطبيقا ، وهذا القدر الذى أشرنا إليه ليس بالقليل ، فإذا تذكرنا أن الرواية عنصر حاضر فى أية دراسة عن الأدب الحديث ، أو نظرية الأدب ، أو النظرية النقدية الحديثة ، لن نتردد كثيرا فى الموافقة على أنها تأخذ مكان الصدارة فى الاهتمام الأدبى .

وبالنسبة لما أنتج الدارسون والنقاد العرب فإن العناية به تتجاوز طاقة مقدمة لكتاب ، ولكن ينبغى أن نتذكر أن جهودا كثيرة بذلت حتى اكتسب الفن القصصى حقه فى الوجود . أشار يحيى حقى - فى كتابه سالف الذكر - إلى معاناة المويلحى واستخفاف عامة المثقفين بكتابه « حديث عيسى بن هشام » ، وقد اقتصر الأمر فى البداية على إنتاج القصص والروايات دون اهتمام بالنظرية، وأقصى مطمح كان يتجسد فى « مقدمة » للمجموعة أو الرواية ، ولعل كتاب محمود تيمور : « فن القصص » هو الأول المحدد بعنوان للتعريف بالفن القصصى (صدر عام ١٩٤٥) ، وفى هذا الإسهام المبكر دلالة على أن التقدم نحو الوعى النقدى بدأ بالمبدع وليس بالمنظّر ، ولكن هذه المحاولة المبكرة لم تبق وحيدة لزمن طويل ، فقد صدر كتاب محمد يوسف نجم عن القصة فى الأدب العربى الحديث (فى لبنان) عام ١٩٥٢ ، وتبعه محمود حامد شوكت فى : الفن القصصى والمسرحى عام ١٩٥٦ ، وفى العام نفسه عاد نجم ليحرر دراسة عن « فن القصة » على إطلاقه ، وفى العام التالى كتب سهيل إدريس عن القصة فى لبنان ، وفى كل هذه الدراسات لم يكن التركيز على فن الرواية تحديدا ، وإنما هو الفن القصصى عامة ، ولابد أن نشير هنا إلى مشكلة المصطلح النقدى (أو الفنى) الذى ينظم خطوات تحليل الرواية اعتمادا على عناصر تكوينها ، لقد تأخر هذا المصطلح عندنا ، ولعله لا يزال يعانى التميعّ

والاختلاط وعدم الوضوح ، بل لعله غائب فى كثير من الدراسات ، أو جامد متعسف ، وإذا كان بيرسى لوبوك (فى صنعة الرواية : ص ١٠٧) يشكو من أنه عند الكتابة عن الروايات قلما يجد بين يديه كلمات محددة دقيقة بالنسبة لهذا الفن ؛ « بحيث يكون من الطبيعى فهمها أينما وقع عليها الاختيار ، أو طبقها ناقد له وزنه » ، فليس لنا أن نتوقع أن يكون الأمر عندنا خيرا مما هو عندهم .

ومع هذا فقد صدر كتاب عبد المحسن طه بدر عام ١٩٦٣ ، ثم كتاب على الراعى : « دراسات فى الرواية المصرية » عام ١٩٦٤ (وكانت مقالاته المفردة نشرت متسلسلة بمجلة المجلة) ومع اهتمام هذين الناقدين بمضامين الروايات أصلا فإن تقسيم عبد المحسن بدر لمادة كتابه نهض على أساس الشكل (مثلا : رواية التسلية والترفيه ، رواية الترجمة الذاتية) كما تردد مصطلح «التكنيك » فى مقالات على الراعى .

هذه إشارة عابرة لبدايات الاهتمام بالرواية لدى نقادنا ، ولعل هذه الجهود الذاتية هى التى حفزت المترجمين إلى نقل ما سبق تسجيله من دراسات تهتم بالنظرية ، وبالتطبيق . وكما نلاحظ أن جهود المترجمين اتجهت إلى المصادر المؤثرة بالإنجليزية والفرنسية خاصة ، نلاحظ أن العواصم العربية عامة شاركت فى فتح قنوات الإمداد ، من بيروت إلى القاهرة ، وتونس ، وبغداد، والدار البيضاء .. إلخ . ثم نلاحظ أخيرا أن الإهتمام « بالرواية الجديدة » يغلب على توجهات المترجمين ، وسيكون من الطريف (وهى مفارقة تستحق البحث ، وتبحث عن تعليل مقنع) أن نراقب اقتران نشاط الدعوة إلى الرواية الجديدة من خلال الإقبال على ترجمة الدراسات المتعلقة بها ، بنشاط قد يبدو (ظاهريا) معاكسا وهو الاتجاه إلى التراث العربى الحكائى واتخاذه نموذجا لتأصيل فن الرواية العربية ، وقد نجحت محاولات إبداعية فى نسخ هذا النموذج التوفيقى ، كما سنرى بالنسبة لعدد من الروائيين فى مصر ، وتونس ، والمغرب بصفة خاصة .

وأخيرا نقول : إن الأفق العالمى لفن الرواية ، هذا الأفق الموازى المنعكس

بدرجة ما على أفق الرواية العربية لم يكن قاصرا على الجهود النقدية التنظيرية أو العلمية ، لقد كانت الروايات الفائقة الروعة مؤثرة فى الروائى العربى بدرجة كبيرة أحيانا على الأقل ، إن روايات مثل : « يوليسوس » أو عوليس لجيمس جويس ، و« البحث عن الزمن المفقود » لمارسيل بروست ، و« الانتباه » لألبرتو مورافيا ، و« الدون الهادى » لميخائيل شولو خوف ، و« رباعيات الاسكندرية » للورنس داريل ، و« الحالم » لكولن ولسون ، و« زوربا » لنيكوس كازانتزاكى ، و« مائة عام من العزلة » لجابرييل جارسيا ماركيز ، وغيرها من رواياته المتعددة التى ترجمت مؤخرا ، أو كتابات رفيقه الآخر ج · ل · بورخيس · · · وغيرها · · وغيرها · ·

لقد تجنبنا نسبيا ، عن عمد ، الروايات التى تتداولها عادة الدراسات الروائية الكلاسيكية : روايات دستويفسكى وتولستوى وهنرى جيمس وأرنولد بينيت ، ولورنس ، وويلز ، وديكنز ، وبلزاك ، وفلوبير ، وثاكرى وهمنجواى، وحتى كافكا ، وألبير كامى · · إن أعمال هؤلاء الروائيين العظام ترجمت أيضا إلى العربية ، ونعنى أن أثرها لابد قد تجاوز حدود أولئك الذين يملكون القدرة على القراءة والتذوق فى لغاتها الأصلية ، وحتى أولئك الذين قرؤوا « عن » تلك الروايات فى دراسات متفرقة طالهم رشاش من فنها واجتهادات كتابها ، قبل أن يتمكنوا من قراءتها فى لغتها أو مترجمة إلى العربية، كما قد يحدث العكس فى ترتيب العلاقة ، أما تلك الروايات التى أشرنا إليها تحديدا ، فإن أثرها لم ينتظر تحليلات النقاد هناك أو هنا ، لقد كان « النص » فى ذاته قادرا على صنع تأثيره دون واسطة ·

من الممكن - أخيرا - أن نتصور أفقا - أو آفاقا - للرواية فى آداب عالمية مختلفة ، وأفقا أو آفاقا للرواية العربية تتسع أو تضيق فى هذا القطر أو ذاك من أقطار الوطن العربى ، التى يمكن أن نجد حركة تسرى فيما بينها وكأنها تنهض كالأوانى المستطرقة على أساس واحد متصل متكامل وإن اختلفت بعض المظاهر ، وهنا نذكر أننا لا نهدف إلى المقارنة أو المناظرة بين آفاق الرواية العالمية والرواية العربية ، فهذا مجال آخر له سبيل غير سبيلنا ، كما أننا لا نتخذ من

آفاق الرواية العالمية معيارا حاكما نقيس إليه إبداعاتنا ، وغاية ما هدفنا إليه فى هذه المقدمة ، وفى التمهيد المدخل الذى يليها ، أن نضىء فكرة القارئ عن أصول فن الرواية الحديثة ، والمعاصرة ، وأهم اتجاهاته ، حتى إذا أخذنا فى القراءة النقدية التحليلية لما انتخبنا من روايات أدبائنا نكون قد قدمنا لهذه القراءة بما يمكن أن يكون نوعا من المرجعية (وهذا يختلف عن المعيار) التى تساعدنا على تحديد موقعنا على خريطة الفن الروائى ومدى قدرتنا على السباحة مع الموجة الصاعدة ، أو المدوّمة ، أو أننا نسبح عكس التيار .. ثم كيف نثمن محاولات التأصيل الروائى على أسس تراثية .

وفى ختام هذه الدراسة : هل يمكن تقريب (وليس تحديد) آفاق الرواية العالمية ؟ وهل نسعى إلى تقريب (أو تحديد) آفاق الرواية العربية ؟ نرجح إمكانية المقاربة فى اتجاه الرواية العالمية ، وذلك من خلال المعرفة بمحاولات إقامة نظرية للرواية ، حتى وإن لم تسفر هذه المحاولات إلى اليوم عن مجموعة من الأسس الجمالية المتفق عليها ، وقد يعنى هذا أن فى إطار المحاولة أكثر من نظرية (وهو ما يساوى - تقريبا - غياب النظرية ، والبحث عن نظرية) أما بالنسبة للرواية العربية فإن الصعوبة معللة بأننا - إلى الآن - لم ننظّر لفن الرواية : حينا بدعوى أنها فن مستجلب ليست له جذور فى تربتنا الأدبية ، وحينا بالانبهار بدعوات التجديد هناك ، واكتشاف أنها تجارى بعض موروثنا الحكائى ، وهذه العلاقة ، أو المشابهة التى كان ينبغى أن تثير فينا رغبة التأصيل اتخذت ذريعة للترويج ، والوقوف عند حد الترديد ، ولهذا فإن مسالك النقد العملى تكون أكثر أمانا ، وفى هذا النقد العملى سيكون الانتقاء ضرورة ، وفى هذه الآفاق العربية سيكون للجانب الموضوعى نصيب ، وللاهتمام بجماليات التشكيل الفنى نصيب آخر ، استجابة لطبائع الرواية العربية ، وانسجاما مع منطلقاتها فى مدارك كتابها .

وبالله التوفيق

* * *

مدخـــــل :

نحــو تأسيس نظــرية

(١)

لعل رينيه ويليك وزميله أوستن وارين (الذى يعانى الظلم بتجاهل اسمه أو ذكره تابعا) قد وضعا بأيدينا مفتاح المدخل بتلك العبارة التى تصدرت الفصل المعنون : « طبيعة السرد القصصى وأنماطه » ، وهو الفصل السادس عشر من كتابهما المؤثر : « نظرية الأدب » . أما العبارة التى نعنى فتقول :

« النظرية الأدبية والنقد المتعلقان بالرواية، أدنى بكثير، إن كماً وإن كيفا ، من نظرية الشعر ونقده ، ويعزى السبب فى ذلك عادة إلى قدم الشعر وحداثة الرواية بالنسبة إليه . غير أن هذا التفسير قلما يبدو كافيا ؛ فالرواية كشكل فنى ، كما يمكن أن يقول عنها المرء بالألمانية ، هى من طبيعة القول الشعرى Dichtung ، وهى ، فى أرفع أشكالها ، الحفيد الوليد للملحمة التى تعتبر هى والمسرحية شكلين أدبيين عظيمين ، وقد يميل المرء إلى الظن بأن السبب هو اتساع ارتباط الرواية باللهو والتسلية والفرار ، بدلا من أن ترتبط بالفن الجدى » !! .

بعد بضعة أسطر يضيف المؤلفان :

« هناك خطر مضاد يتمثل فى الاتجاه الخاطئ لتحميل الرواية أكثر مما تحتمل من الجد ، أى أن تؤخذ على أنها وثيقة أو تاريخ حالة أو اعتراف - كما تعلن ذلك أحيانا بقصد المخادعة - أو قصة حقيقية أو تاريخية لحياة وعصر » هكذا أجمل الكاتبان مشكلة الرواية - إبداعا ونقدا - كما تصوراها ، وهو إجمال يثير رغبة التفصيل والمناقشة وربما التحفظ والمعارضة فى بعض مقرراته ، غير أنهما يختمان الصفحة بجملة - أو جملتين - بصيغة « الوصفة » الطبية ،

وهى « وصفة » يجرى العمل بها الآن فى الرواية العربية ، على نطاق معتبر ، لدى كتّاب الرواية (ربما بصفة خاصة فى تونس والمغرب) وكذلك لدى أهم نقاد هذه المرحلة ، بل إن النقد سبق فى الدعوة إلى ضرورة الاهتمام بجماليات التشكيل الفنى للرواية (جماليات اللغة بصفة خاصة) فأثار خمية المبدعين إلى ذلك ، الذين ما لبثوا أن وجدوا نموذجا حاضرا فى روايات أوربية (فرنسية غالبا) تدعم هذا الاتجاه ، فتحمسوا له ، وافتنوّا فيه ، فكافأهم النقاد بهذه الاستجابة ، أو هذا الانصياع ، بأن نقلوا القضية من مستوى جماليات اللغة ، إلى مستوى تحقيق أصالة عربية فى هذا الإطار المعروف بالرواية . أما الجملتان فى ختام ما اقتبسنا من « ويليك » و« وارين » فتقرران أنه : « يجب على الأدب دائما أن يكون ممتعا ؛ يجب عليه دائما أن يمتلك بنية وهدفا جماليا ، وتلاحما ، ومفعولا » .

إن الأسئلة أو التساؤلات ، التى تثيرها هذه الصفحة من « نظرية الأدب» تكفى جدا لأن تضعنا أمام أهم قضايا الفن الروائى وإشكالياته ، سواء فى امتداده التاريخى ومنابعه ، وروافده الفنية والعلمية ، وحاضره واحتمالات تطوره فى المستقبل ، وإذا كانت هذه الجوانب تتعلق - أصالة - أو تجد براهينها من الرواية الأوربية ، فإن روايتنا العربية ، التى لم تقصّر فى إمعان النظر فى تلك الرواية الأوربية ، حتى وهى تضمر مخالفتها أحيانا ، أو تتعلق بمجاراتها فتسقط دونها لقصور الموهبة أو سوء الفهم أو الخضوع المطلق للتقليد ، هذه الرواية العربية ، فى حدود زمنها الخاص ، وبيئتها العربية ، باستطاعتها أن تقدم مساهمة صحيحة فى هذا المجال ، إن لم يكن بقوة فعل القانون العلمى ، فبتأثير القدوة ومباركة التقليد ، والحرص على تحقيق الأصول الفنية ، بقدر الطاقة ، أو بقـدر الفهم ، بل إنها قد تخترق هذه المساحة المأهولة ، لتستنبت « جديدا » ولو على طريقة « الهندسة الوراثية » كما سنرى فى ختام هذا المدخل .

لابد أن تلفت انتباهنا إشارة الناقدين صاحبى « نظرية الأدب » إلى وضوح « نظرية الشعر » ، ودقة كتابات النقاد ، وعمقها ، وغزارتها ، على المستويين : النظرى والعملى أو التطبيقى ، وقد لا نجد سببا مقنعا بدرجة كافية

لإغفال الإشارة إلى « نظرية الدراما » فى هذا السياق ، إن تاريخ المسرح لا يطاول تاريخ الشعر ، هذا طبيعى ، أو هو الترتيب المرتقب المتوقع لفنٍّ تتجلّى فيه ذات شاخصة أو من وراء أقنعة اللغة المجازية أو تمثيل الحالات ، وهو الشعر الغنائى ، وفن يجتهد الشاعر فيه أن يختفى ما أمكنه الاختفاء ، فيفرّق أفكاره بين شخصيات متعارضة الإرادات والمنازع ومختلفة القدرات والأفكار ، وهو المسرح . ولكنّ المسرح (فى مجال التنظير على الأقل) لم يتخلف طويلا عن الشعر ، بل عرض له أهم أثر نقدى قديم على أنه شعر (ونعنى كتاب «فى الشعر » لأرسطو) وهو محق فى هذا ، ومؤسس لمقولة « ويليك » و« وارين » - التى سبق ذكرها - إذ اعتبرا فن الرواية « من طبيعة القول الشعرى » ، وإذا كان تاريخ المسرح قد أفرز أقوالا أخرى تتحرك بين ثلاثة تصورات : المسرح شعر ، المسرح فكر ، المسرح فرجة - فإن الفكر أو الفرجة لم يضعا نفسيهما فى موقع مناقضة الشعر أو رفض الشعر ، وهذا التصوّر ذاته يصحّ مع « الرواية » بل إنه مع الرواية أيسر تحقيقا ؛ فالرواية كتبت لكى تقرأ ، وليس لكى تعرض أمام جمهور ، وبهذا تتحقق لها فردية التلقى ، وحرية التفاعل مع الوجدان الخاص ، على أن قدرتها على الامتداد الزمانى تمنحها استطاعة إضافية على تقصّى المصائر ، ورصد تقاطع الطبائع ، وتناقض البدايات والنهايات .. إن هذه الجوانب - ندرك بالطبع أنها - فى مكنة الكاتب المسرحى ، قديما وحديثا ، حين كان المسرح شعرا خالصا عند سوفوكليس ، كما عند شكسبير ، أو شعرا ممزوجا بوقائع الحياة كما عند إبسن (النرويجى) أو سترندبرج (السويدى) ولكن من يقرأ « مرتفعات وذرنج » ، أو « الإخوة كارامازوف » ، أو « مدام بوفارى » - على اختلافها فى الزمن ، والموضوع ، والشريحة المنتقاة ... يستطيع أن يستخلص مصادر الشاعرية فى هذه الروايات ، وهى تختلف كما تتجاوز حدود شاعرية الشكل المسرحى ، ومن باب أولى : حدود القصيدة وطاقتها . ثم : إذ يذكر الناقدان ، أو يذكّراننا بأن « الملحمة » هى الأم التاريخية لفن الرواية ، ويصفانها (مع المسرحية)

بأنها شكل فنى عظيم ، فإنهمـــا يسقطان واحدة من أهم الحجج التى تذرعا بها فى تعليل تخلّف الاهتمام بنظـــرية الرواية ، واضطراب التطبيقات النقدية أو ضعفها حين تعمل فى حقل الرواية ، وهى حجة القدم ، فالملحمة تضارع الشعر الغنائى قدما ، بل تسبقه تسجيلا فى الذاكرة الجمعية التى تتناقلها العصور ، ولعلنا نصلح للقياس فى هذه المسألة ، فإننا نستبقى من الملاحم الأولى من جلجامش ، وإيزيس وأوزوريس ، والإلياذة ، وغيرها ، أكثر مما نستبقى (بل ربما لا نعرف الكثير ، أو لا نعرف شيئا يستحق الذكر) من أشعار تلك الأمم ، وفى هذا ما فيه من دلالة على قدرة « الجمعى » - إبداعا أو محتوى - أن يتفوق على الفردى ويتجاوز قدرته على البقاء ، على أن التساؤل الذى يطرح نفسه - بوحى من هذه الإشارة هو : إلى أى مدى ظل تحقيق الروح الملحمى هدفا من أهداف فن الرواية (وفاء لهذا الأصل التاريخى) وهل تكون اليقظة (أو العودة) الملحمية التى نعاصرها الآن علامة على استكمال عصر التجريب ، أو عصور التجريب ، فى فن الرواية ، ومن ثم نكون قد قاربنا استخلاص الأسس النظرية لهذا الفن المراوغ ؟

ثم نتأمل تلكما الجملتين فى ختام الصفحة ، إنهما تعنياننا كثيرا ، فى مجال البحث فى الرواية ، برغم أنهما تعممان الحكم بالإشارة إلى « الأدب »، إن بداية الجملة « يجب » وختامها « ممتعا » !! وبداية الجملة الثانية « يجب »- أيضـــا ، وختامهـــا يتوزع فى أربعة أشياء : « بنية » و « هدفا جمـــاليا » و« تلاحما » و« مفعولا » .

فهل هذه الأربعـــة تفســـر ما أراده الناقدان بوجوب أن يكـــون الأدب « ممتعا »، ومن ثم تكون مصادر المتعة فى الرواية هى البنية ، والهدف الجمالى، والتلاحم ، والمفعول ؟ لابد أن نعترف بأن بعض هذه الكلمات يمكن الاستغناء عنه ، وأن بعضها - من حيث أريد لها أن تكون بمثابة مصطلحات ، (ونحن نعرف شرط المصطلح أن يكون محددا فى دلالته اللغوية - الفنية ، وأن يكون جامعا ، مانعا ، أى غير متداخل أو غامض) لا ترقى إلى الدقة التى يتطلبها المصطلح ، فضلا عن أنها يمكن الاجتزاء عنهـــا بما تقدمها - كما

أشرنا ، ولو أنهما حددا « البنية الجمالية » و« الهدف الفاعل » لكانا أقرب إلى الاقتصاد ، وإلى المصطلح النقدى أيضا . على أن قدرا من إشكالية « الرواية » بصفة خاصة - لا يزال ماثلا ، فهذا « الإمتاع » الذى نصّ عليه كشرط من شروط الأدب : ما المرجعية التى يستند إليها ؟ : قيم الجمال الفلسفى المجرد ؟ الناس ، عامة الناس ؟ طبقة أو نوع من الناس كاللغويين ، أو النقاد ، أو معتنقى عقيدة ما ، دينية أو سياسية أو النساء مثلا ؟ إن من المقولات التى تتردّد فى دراسات الرواية أن هذا الفن استكمل وسائله ومسائله (لم نقصد إقامة سجعة أو تحقيق جناس لغوى) مع نهايات القرن التاسع عشر ، أى مع صعود الموجة الواقعية بجهود ديكنز فى انجلترا ، وبلزاك وفلوبير وزولا فى فرنسا ، ودستويفسكى وتولستوى فى روسيا ، ثم (هكذا تقرر تلك الدراسات) كان على فن الرواية أن يكتشف لنفسه طريقا جديدًا يخرجه عن ذلك الطريق المسدود الذى بلغت به جهود هؤلاء الروائيين المشار إليهم أقصى مداه ، أو أن يواجه الاضمحلال ثم الموت ؟!

. قد نجد أنفسنا مضطرين (وهنا أقصد شخصى ولا ألزمك بموافقتى) إلى وصف هذا القول بالسخف والتسرع ، إن هذا الزعم يذكرنا بمن يمكن أن يقول الآن (وقد ثبت لديه كذب الدعوى) إنه لولا اكتشاف مصـــل الطاعون لأمكن لهذا الوباء ، الذى عانت منه البشرية قرونا ، أن يقضى على الحضارة الإنسانية ، ويعيد الأرض خلاء كما كانت !! بل إننا قد لا نعدم مثل هذا الخيال المحدود والتصور المريض يجتمعان معا ليطلقا المقولة ذاتها مقرونة بالإيدز - مثلا ، أو بما يحتمل أن يكون - بديلاً للطاعون !! إن قدرة المواجهة ، وطاقة التكيف ، إحدى استطاعات الإنسان الطبيعية التى ثبتها الخالق سبحانه وتعالى فى فطرته ، ودليلها أنه لا يزال يعيش ويبدع إلى اليوم ، وأنه يطور حياته المادية والروحية فى موازاة رائعة مع اتساع قدرته على استيعاب فكرة العالم، والكون، والحياة . إننى أقدر أننا يمكن أن نختلف حول هذه المسألة ، ولا شك أن اختلاف الرؤية يكشف دائما عن إيجابيات هى فى صالح«الحقيقة» التى نسعى جميعا إلى مقاربتها أو أن نأخذ منها بنصيب (وقد لا أملك الجرأة

على الزعم بأننى - مثل غيرى ممن شاغلهم القراءة والكتابة - أسعى إليها أو حتى أتوق إلى جلائها بشكل قاطع) هذا ليس موضوعنا فى الصميم ، ولكن القياس صحيح ، أو ممكن القبول ، ففن الرواية لم يتوقف ، برغم أن سيطرة الطبقة البرجوازية التى يرون أنها اصطنعته ليعبر عن أوضاعها وتطلعاتها قد توقفت ، أو تراجعت ، كما أن هذا الفن ازدهر فى ثقافات وآداب لم تكن مقاليد الأمور فيها بيد تلك الطبقة ، واستمراره دليل يضاف إلى ذلك . ثم يبقى السؤال : إذا كان فن بلزاك ، أو دستويفسكى مثلا ، حقق المتعة لآلاف من القراء عبر مساحة زمنية ليست قليلة ، فقد استحق وصف « الأدب » فى ذلك الوقت ، فإذا جاء من بعد هؤلاء القراء خلف خالفوا فى الطريقة ، وابتدعوا أساليب مغايرة ، ونزعوا عن تلك الابداعات القديمة حقها فى أن تكون محققة لمبدأ « الإمتاع » لقارئ آخر معاصر لنا ، فهل نجاريهم فى اعتبار مفهوم الإمتاع ينطوى على دلالة زمانية ، وأن ما كان يحقق المتعة لقارئ القرن الماضى لا يحقق المتعة (ذاتها على الأقل) للقارئ العصرى ؟ وهنا تنبثق أسئلة أخرى ذات أهمية :

فهل يصدق التصور ذاته على ما نقرأ الآن من روايات ، وأنها - أيضا - تعبر عن ذوق خاص ، فى مرحلة محددة ، أو محدودة ؟

وهل يكون هذا مساعدا ، أو عائقا ، فى طريق استكشاف جماليات يمكن اتخاذها أساسًا لوضع « نظرية » لفن الرواية ؟ .

وهل يغرينا مثل هذا القول باستدعاء كافة عصور التشكل الروائى ما بين الملحمة ، وقصص الشطار ، وقصص « كل العصور » دون استعلاء أو انحياز مسبق ، ودون اغترار بالراهن ، لنتخذ من هذا خُطْوة أولية ضرورية لتحديد العناصر المستمرة ، والعناصر المتغيرّة ، واكتشاف دوافع (أو قوانين) هذا التغير، لنستضىء بهذا فى اكتشاف موقعنا الراهن ، وتحديد النظرية المرتقبة ؟! .

ثم ، على مستوى آخر ، وإن رأينا أنه يتدفق فى ذات الاتجاه الذى نتطلع إلى معنى غاياته ، نتذكر ما نبهت إليه مصادر مهمة فى تاريخ الرواية ، أنه إبان كان « ريتشارد سون » ينشر روايته « باميلا » عام ١٧٤٠ م - وهى عند بعض

النقاد الرواية الفنية الأولى ، وكانت تنشر مسلسلة فى صحيفة المؤلف ، وكانت قوة الإغواء والسيطرة التى يمارسها « السيد » تكاد تهزم إرادة الخادم المعتصمة بالطهارة والكرامة ، خرجت تظاهرة من نساء لندن ، أحاطت بمقر الصحيفة حيث المؤلف ، ترجوه وتلحف ألا يأذن للفتاة المهذبة بأن تسقط فى غواية السيد المتسلط !! ونتذكر أيضا - بعد ذلك الوقت بقرن ونصف القرن أن بلزاك ، ودستويفسكى أيضا ،كانا ينشران أعظم نتاجهما الروائى مسلسلا فى الصحف ، بل تبالغ بعض الأخبار فى إسباغ الطرافة والغرابة إذ تذكر بالنسبة لدستويفسكى خاصة أنه كان مضطرا للكتابة تحت طرقات مزعجة على باب بيته ، لأنها كانت طرقات الدائنين ، الذين يتلهفون على نشر الفصل بعد الآخر ليستوفوا حقوقهم من أجرة المؤلف !!

إن العواصف المثارة التى دلّ عليها تجمّع النساء حول « باميلا » للحيلولة دون سقوطها ، لا يمكن أن تكون مغررا بها مخدوعة ، لقد عاشت هاتة النسوة تجربة الفتاة وتحفزن لاتخاذ موقف عملى فاعل ، وهذا - من جانب - حلم الأدب الرفيع ، فى صدد دستويفسكى تأخّر - بعض الوقت - صدى كتاباته ، ومن ثم اكتشاف عناصر قوة إبداعه ، ولكن - إذا صحّ ما ذكر من نشر بعض رواياته ذات المستوى المتميز مسلسلة (وهو صحيح) مما يعنى أنه كان يكتبها إبان النشر ، بصرف النظر عن طرقات الباب المزعجة ، فإن هذا يعنى أنه لم يكن يفكر بدرجة عالية (يتحقق فيها الوعى والتكامل) فى جماليات الأسلوب فضلا عن جماليات الشكل الفنى ، وتأخذ هذه المفارقة مداها حين نقرأ عددا له اعتباره من بحوث حول الرواية الجديدة ، إنها تلك البحوث التى أعلنت بكثير من الثقة أن الرواية التقليدية بلغت أوجها فى نهايات القرن التاسع عشر على يد دستويفسكى وقرنائه من الواقعيين ، ثم لا تلبث هذه البحوث ذاتها أن تنتزع قطعا مختلفة من هذه الرواية أو تلك من روايات دستويفسكى لتؤكد لنا مقـولة أ٠م ٠ فورستر الشهيرة : أنه لا شىء يوجد من لا شىء ، فكل موجود يعتمد فى وجوده على مادة سابقة ، حتى آدم ، خلقه الله من طين !! فعملا بهذا المبدأ ، وترفقا من رواد الرواية « الجديدة » بأركان الرواية « القديمة » راحوا

يستخرجون من هذه القطع المنتزعة شواهد على أن الرواية القديمة عند هذا الكاتب أو ذاك (ومثالنا الحاضر دستويفسكى) بشرت بالمونولوج أو استحدثت أسلوب تيار الوعى ، أو غلبت العناية بالمكان على رعاية حركة الزمان ، أو عرفت تعدد الأصوات أو تعدد زوايا الرؤية للحدث الواحد ، وما إلى ذلك مما اعتبر من مكتشفات وخصائص الرواية الجديدة ·

إننا بالطبع لا نفكر فى مغالطة غير مقبولة بأن نزعم أن « الرواية الجديدة» لم تكن جديدة كما يدعى روادها من المبدعين والنقاد ، بل لا نفكر فى الدرجة الأقل من مجازفة القول بأن عناصر مهمة من تكوينات « الرواية الجديدة » كانت مستخدمة فى الرواية التقليدية ، لأن القضية ليست فى العناصر ، فأحجار المسجد لا تختلف عن أحجار الملهى الليلى ، بل إنها قد تقتلع من جبل أو محجر واحد ، (مثلما تأتى الكلمات من المعجم نفسه) ولكنها حين تأخذ أماكنها فى طراز محدد من طرز العمارة تبدأ على الفور فى الإفصاح عن معناها المحكوم بالتشكيل ، ومن ثم سيكون هذا الحجر مختلفا تماما عن ذلك الآخر ، وسيبقى هذا الاختلاف ما قام البناء ·

ونعود إلى نساء لندن المتجمعات حول مكتب ريتشارد سون ، هل كن «مخدوعات » فى مشاعرهن المثارة تجاه الفتاة ؟ وإلى دستويفسكى وأضرابه ممن يستشهد بسبقهم إلى اكتشاف بعض عناصر الحداثة فى الرواية الجديدة ، نعود لنضع تفكيرنا أمام سؤال أخير فى هذه الفقرة : حين التفت نقاد الرواية إلى الحادثة الأولى ، واهتموا « بالشخصية » فى الرواية ، وبالمثال الأخلاقى ، الحلم الذى يتوق المجتمع إلى تحقيقه ، هل كان هذا التعليل صحيحا يرتكز على ما هو ماثل مشاهد ، أم كان قاصرا محرفا لم يفطن إلى المصدر الحقيقى للتأثير (ولم تفطن إليه نساء لندن المتظاهرات من باب أولى) أم أن هذا النقد وأشباهه ليس نقدا على الإطلاق ؟

وكذلك فيما يتعلق بعناصر « الرواية الجديدة » فى روايات دستويفسكى التقليدية ·

هل كان النقد المعاصر له ، وإلى ما قبل « استفحال » حالة النقد

الحداثى، نقــدا يأخذ المداد الذى يرسم به كل كاتب من محبــــرته الخـــاصة (والعبارة من سانت بيف ، ونمتد بها إلى الكتاب وليس الكاتب كما أراد الناقد الفرنسى) فهو نقد ملتزم بحدود العمل الإبداعى ومعطياته المدركة يقينا ، أم أنه نقد مقصّر إذْ كان عليه أن « يعزل » هذه العناصر / البشائر المبكرة ، ويقيم عليها تصوراته مهملا ما عداها ، لأنه من النوع المستهلك الذى لا يستهدف غاية جمالية ؟

تلك هى القضية . . قضية الإبداع الروائى ، ونقد الرواية ، أو أزمة النقد الروائى فى العقدين الماضيين ، فى ثقافتنا العربية .

(٢)

الرواية الأوربية ، أو غير العربية،هى الأفق الآخر ، أو الآفاق الأخرى، هى الرواية المؤسسة بحكم السبق الزمنى ، وإن لم تكن صانعة الظاهرة فى جذرها التاريخى ، إنهم هناك يستدعون « الملحمة » ، بل يتلمسونها ويطلبون مثولها فى روايتهم إلى اليوم ، حتى يرى بيرسى لوبوك - فى صنعة الرواية - أن « الحرب والسلام » تنتمى إلى « الإلياذة » إذ هى قصة أناس بعينهم ، ثم هى « الإنيادة » التى هى حكاية أمة ، ويرى أن الموضوعين امتزجا أو تداخلا عند تولستوى الذى يصفه بأنه « كان هوميروس وفرجيل واحدا بعد الآخر » ، وقد كان الطابع الملحمى أحد منجزات « الرواية الجديدة » ،كما كان غيابه تحت وطأة مجاراة الواقع بكل تفصيلاته وإيقاعه المحكوم بحركة الزمن من أسباب التمرد على الرواية الواقعية . هنا يختلف الأمر كثيرا حيال روايتنا العربية ، فقد جاءتنا الرواية الأوربية على قواعدها الرومانسية الواقعية ، فأخذ مبدعونا قوالبها جاهزة ، ونشطت دراسات النقاد المبكرة لتؤكد هذا التوجه ، وعملت ترجمات النصوص الروائية عملها فى الاتجاه ذاته . ليس هذا انتقاصا لجهود مؤثرة أفادت كثيرا ومهدت لمرحلة تالية ، وما كان لها أن تقفز فى مجهول قبل أن تجرّب المعلوم ، أما فى العقدين الماضيين أو الثلاثة العقود الماضية فإن

استخراج الموروث الحكائى العربى واتخاذه نمطا وشكلا أصبح من علامات الأصالة ، وعناية النقد باستخلاص جمـاليات الشكل التراثى (أو الأشكال) هو الذى يؤكد أصالة النقد . وها هنا مفارقة طريفة ، إذ نلاحظ فى دراسات نقادنا المبكرة « لحديث عيسى بن هشام » - وقد صدرت عام ١٩٠٦ - أن على الراعى فى « دراسات فى الرواية المصرية » ،(١٩٦٤ م) وعبد المحسن طه بدر (١٩٦٣ م) فى « تطور الرواية العربية » وفؤاد دوارة فى « فى الرواية المصرية» ١٩٦٨ ، وسيد حامد النساج فى « بانوراما الرواية العربية الحديثة » ١٩٨٠ ، وصاحب هذه الدراسة فى « الواقعية فى الرواية العربية » ١٩٧١ - كلهم يجمعون (أو يرددون) ما يمكن أن نجد فى عبارة فؤاد دوارة تلخيصا ، أو خلاصة له ، إذ يقول عن « الحديث » - (بعد أن يقرر أن الفن الروائى وافد إلينا من الغرب بشكله وكل تقاليده الفنية ، وأن هذا لا يغض من قيمة أدبنا العربى ، ويرى أن إنكاره لا يحـل المشكلة بل يزيدها تعقيدا ، «ويتجه بدراساتنا النقدية اتجاهات عقيمة غير مجدية ») إنه - (أى حديث عيسى بن هشام) خطوة على الطريق المؤدى إلى مولد الرواية المصرية ، ولكنه ليس رواية بالمعنى الفنى الكامل ، لأنه لم تكتمـل له عناصر الوحدة الفنية ، ثم يؤكد الناقد أن التأثر بالأدب العربى القديم أقوى بكثير (فى حديث عيسى بن هشام) من التأثر بالأدب الغربى الحـــديث ، إذ سار فى طريق المقامة !! ويزيد النساج هذا الأمر وضوحا حين يقول : « ومهما يكن من شىء فإن حديث عيسى بن هشام يصف أشياء متفرقة لا يجمعها البطل ، دون أن تنظمها وحده فنية ، فالحديث فى شكله وفنيته لا نستطيع القول بأنه مطابق لما أخذناه عن الرواية الأوربية ، إنما الذى لا شك فيه أن بعض عناصر الفن القصصى كانت متوفرة فيما كتب ، فنظفر عنده بالتشويق ، وبمحاولة رسم الشخوص ، وبالعقدة ، وإنما الذى يجعل حديث عيسى بن هشام أقرب إلى مقامات الحريرى منه إلى أية رواية فنية : إيثاره الأناقة فى التعبير ، وسيره على نهجها ، وإن كان قد اجتهد فى تطويرها وتهذيبهـا بفضل تأثره بالثقافة الفرنسية » .

لنتأمل : كم كان هذا القول حين نشر يعبّر عن « حقائق » و« إدراك واع» و« خبرة بطبيعة الفن الروائى فى العالم » ، وكيف يبدو لنا الآن قاصرا ، متسرعا ، وربما مضلَّلا (بلام مشددة مفتوحة) إذ أهمل العنصر التراثى واعتبره

معوقا ، وربط زورق النجاة إلى الرواية الأوربية التى يتوجب علينا أن نقفز إليها صراحة ، ومباشرة ، لأن الإنكار أو المراوغة ، أو محاولة المزاوجة بين تراثين لا تحل المشكلة - كما رأى فؤاد دوارة - بقدر ما تعقدها !!

إن تطلعنا الراهن إلى فنون « الحكى » أو « القصّ » العربية المأثورة ، بقدر ما يؤكد أو يساعد على إسباغ طابع الأصالة على فن الرواية العربية ، فإنه يقارب (وليس يباعد كما كان يظن) بينها وبين الرواية العالمية الجديدة بصفة خاصة ، أما ظنون المباعدة فقد جاءت من وقوف نقادنا (أو جمودهم) على أعتاب الرواية الكلاسيكية ، إن من يقرأ « حديث عيسى بن هشام » وفى ذهنه أن « الأخوة كاراما زوف » هى الصورة الكاملة أو الوحيدة ، لابد أن يكون حكمه على « الحديث » أنه لم يأخذ من عناصر البناء الروائى غير أقلها قيمة ، أما إذا اعتبر الاجتهادات والدعوات الجديدة ، (آلان روب جرييه مثلا) فإن تصوره سيتم تعديله فى اتجاه « الحديث » . ومهما يكن من أمر هذه النقطة «الشكلية » المستقرة الآن تقريبا ، الماثلة فى تطلعهم لماضيهم الملحمى ، وتطلعنا لماضينا المفعم بأدب الشطارة والكدية وهجاء المجتمع ، فإن اتخاذ الرواية فى الغرب بمثابة النموذج الذى ينبغى احتذاؤه ، والقيمة التى لا سبيل إلى المحيد عنها ، فيه إجحاف بالكاتب الروائى العربى ومطالبته بما يخرج عن طاقته بطبيعة المعايشة . إن السيطرة السياسية والعسكرية ، والتقدم العلمى ، والرخاء، والاستقرار ، ومناخ الحرية . . كل هذا منح الروائى فى الغرب إمكانات ما كان لها أن تتاح لأدبائنا ، ولا هى تتاح لهم إلى اليوم . . . هذا من الناحية الموضوعية هناك خاضوا البحر ، وصعدوا إلى ثلوج كلمنجارو وأصقاع القطب ، وكتبوا عن حروبهم الداخلية بلا خوف أو تهمة ، وتابعوا المكتشفات العلمية ، فحولوا الهواجس والاحتمالات إلى رواية الخيال العلمى ، وكشفوا عالم الشعور ، واللاشعور فى تعرية كاملة دون خوف الإدانة ، وقدموا تحليلاتهم الاجتماعية والإنسانية وتناولوا شخصيات وسير ذات مقام معلوم بغير تقديس أو تنزيه ، فاعتبر هذا من الفن الذى من حقه أن يقول ، ولسنا فى سياق المناقشة أو الحكم ، وما يعنينا الآن أن ندرك فارق المساحة ، واختلاف الساحة ، وقيود السياحة (وأعتذر !!) بما يلغى إدانة الموازنة أو المقارنة ، كما

يخلخل الشعور بالهيمنة ، وربما كانت الكلمة / الصفة المناسبة لحالتنا هى « الاستشراف » (فى مادة « شرف » : الشرف كل نشز من الأرض قد أشرف على ما حوله ، قاد أو لم يقد ... وأشرف لك الشىء أمكنك ؛ وشارف الشىء : دنا منه وقارب أن يظفر به ... والاستشراف : أن تضع يدك على حاجبك وتنظر ، وأصله من الشرف العلوّ ، كأنه ينظر إليه من موضع مرتفع فيكون أكثر لإدراكه - لسان العرب) ·

إن مرجعية هذا القول ماثلة فى نشاط نقل الروايات إلى اللسان العربى ، وتزايد إيقاع هذا النقل كما وكيفا عبر عقود هذا القرن ، وماثلة أيضا فى هذه الدراسات النقدية (النظرية والعملية) التى أشرنا إليها فى الفقرة السابقة ، وليس من العسير استكمال حدود هذا النشاط واتجاهاته برصد الدراسات التى صنعها باحثونا عن فن الرواية فى آداب أجنبية مختلفة ، أو عن روائيين أجانب أو روايات بذاتها ، ويبلغ هذا الاستشراف مداه حين نتابع جهود نقادنا النظرية والتطبيقية فى مجال الرواية ، فلا نكاد نجد ما يخالف تلك الرؤية الغربية ، أو يتحفظ فى قبول بعض منطلقاتها ، إلاّ مؤخرا جدا ، وها هنا لطيفة أخرى، إذ نجد المخالفة أو التحفظ ، رغم مرجعيته التراثية العربية الواضحة ، ينبئ عن واعز من هناك (من الغرب) هو الذى أثار الانتباه وحرض على المعارضة ، معتمدا على وعيه الخاص بتراثه ، أو بتراثنا نحن - كما يحدث أحيانا فى استدعاء نقادهم لألف ليلة وليلة (انظر ما كتبه فورستر عن شهرزاد) أو أدب المقامات ، فكانت صيحتنا التاريخية المتجددة : (هذه بضاعتنا ردّت إلينا) فكيف تصوروا - هناك - فن الرواية ؟ ·

إننا نبدأ من مسلمتين : فنية ، وتاريخية : الأولى أن ما يميز فنون الأدب هو الشكل ، والأخرى أن فن الرواية ، أو الشكل الروائى جاء ثالثا بعد الشعر والمسرح ، وهذا الترتيب يعنى الاختلاف وضرورة التمييز ، كما قد يعنى وجود علاقة أو نوع من المقاربة ·

تتقارب الأقوال فى تعريف الرواية ، وتتفق - أو تكاد - على افتقاد الأساس النظرى الذى يحدد جمالياتها · إن ترديد كلمة « مغامرة » فى تصور أو وصف الرواية له دلالة عميقة على عدم الاستقرار ، وإن باب التجريب لا

يزال مشرعا ، ومن حق « ألبيريس » أن يرى فى هذه المرونة إضافة إيجابية حين يقول : « لقد حلت الرواية محل فكرة الأبدية ، هذه الفكرة التى هى تعويض يتجدد دائما » ، ويقول أيضا (ص ٨) : « بعد أن تخلّى الأدب الغربى تدريجيا عن « أشكاله الثابتة » حصر ، فى القرن العشرين معظم اهتماماته تقريبا ، وإمكاناته وأبحاثه ، حتى الفلسفية منها ، فى شكل أدبى كانَ غيابا للشكل ، فى نوع ملفق ، كان فى الوقت نفسه نوعا أدبيا واسع الانتشار » .

إن هذا الحكم ليس وقفا على رواية القرن العشرين ، إنه صحيح منذ نشأت الرواية التى ما لبثت منذ القرن التاسع عشر أن أصبحت وعاءً ثقافيا عالميا، لحيويتها وطواعيتها وإقبال القراء عليها ، ومهما كان تصور عناصر التركيب وأساليب التعبير فإن القول بأنها « تصوير للحياة » يكاد يمثل إجماعا ، إذ يقول فورستر : إن ركن الرواية الرئيسى هو السرد القصصى ، وأن الرواية تروى قصة : أما ميشال بوتور فالرواية عنده « تقدم لنا العالم ، ولكنها تقدم لنا - بقضاء محتوم - عالما خاطئا » بمعنى أنه ليس طبق الأصل من الواقع ، فكما يمثل لنا (ص ٩٥) إن الأب جوريو لم يخلق بالطريقة نفسها التى خلق بها نابليون بونابرت !! ويكتمل تصور بوتور ، أو يبدأ مبكرا - فى ترتيب مادة كتابه ، حين يقول (ص ٦ ثم ص ١٤٦) إن أشخاص الرواية والخيال الموحد لعناصرها ينبغى أن يهتم بالبراهين المقنعة التى تجعل من كل ما فيها كأنما وجد حقيقة .

يهتم بيرسى لوبوك (فى كتابه صنعة الرواية) بجانب الشكل ، فلا يكتفى بالنص على أنها « تحكى » أو « تصور » أو « تبرهن » ويرفض اعتبار الرواية شريحة من الحياة ، وإنما هى قطعة من الفن لها نظائر ، ومن ثم فالموهبة الأساسية للروائى هى فى نظرته للأشياء . وهنا يحدد موقع النقد الروائى : « إننا نقتفى أثر الكاتب من نقطة إلى أخرى ، ونتذكر دوما الموضوع نفسه من أجل فهم منطق الطريقة التى يسير عليها » (ص ٣٢) . إن هذه «النظرة » التى يشير إليها ليست المعنى أو المضمون ، إنها « الطريقة » التى صاغ

بها المعنى ، و« العلاقات » التى تمثل شبكة الجذور أو الشعيرات ، و« السياق » الذى يمنح تلك النظرة مبرراتها !! وعن الشكل يقول : « إن أفضل الأشكال هو الذى يستخدم مادته أفضل استخدام ... إن الكتاب المحكم. هو الذى يتحدد فيه الشكل بالمضمون بحيث يصعب تمييز الواحد عن الآخر ... إنه الكتاب الذى أتى على موضوعه برمته ضمن الشكل » (ص ٤٦) ، إن لوبوك لا يملك إلاّ أن يعترف بأهمية « الشخصية » فى الرواية ، إنها ما يبقى غالبا من الرواية ، مع هذا يطالب الناقد - ومن قبله الروائى بالطبع - أن يبحث عن الحيوية والصـــدق والإقناع « كما هى الحياة فى الواقع » ، وأن يبحث الناقد فى الرواية « عن الشـــكل ، الحبـكة الروائية ، البناء كما هو الحال فى أى عمل فنى ... فإن قوانين الفن يجب أن تنطبق على هــذا الشىء الـــذى نتأمله » (ص ٢٠) مع هذا ، لا تتصادم عنايته بالشخصية ، مع إشارته إلى أن الجمالية تتحقق فى الحبكة ، فقد عرفنا عنده ، وعند غيره (وسنعود إلى هذا) أن فن الرواية عرف أكثر من حبكة ، وإن كنا لا نميل إلى المبالغة بالقول إن لكل رواية حبكتها الخاصة بها ، حتى وإن كان القبول النسبى لهذا القول ممكنا من حيث أن الشكل أو الحبكة لأى عمـل ليس شيئا متحيزا فى مكان معين ، إنه انطباع يتكون - (كما يقول لوبوك نفسه ص ٢٥) من سلسلة من خيوط تتداخل ، أو لمع تبرق عبر صفحات الكتاب .

لقد شغلت قضية « الشكل الروائى » مكانا مهما فى بحوث الرواية الغربية على المستويين الجمالى النظرى ، والعملى التطبيقى فى تشريح روايات بعينها ، ومن ثم كان الاهتمام بتمييز أنواع الحبكة ، ومن هذه القضية بالذات تفجرت الدعوة إلى رواية جديدة . أما رواد النقد الروائى عندنا فإنهم تقبلوا أحكام الشكل ، وأنواع الحبكة ، على أنها خصائص تميز النوع ، وإن غيابها يؤدى إلى هدم المصطلح ، وكان هذا التسليم الموافق السلبى صارفا لهم عن البحث فى تراثنا الحكائى لإضافة « أشكال » أو « حبكات » تفرد لأدبنا مكانا فى هذا النوع الأدبى . لقد ميز صاحب « صنـعة الرواية » بين القصص الدرامى، والقصص البانورامى ، والقصص التصـويرى ، والقصص المشهدى ،

وحدد إدوين موير (فى : بناء الرواية) وفرّق بين الرواية الدرامية ، ورواية الشخصية، والرواية التسجيلية ، وميز فورستر بين القصة والحبكة فى الرواية ، فالعنصر الأول يعنى بسرد الحوادث متسلسلة زمنيا ، والآخر يسردها أيضا ولكن من زاوية الأسباب والعلل ·

من المؤلم أن هذه التقسيمات لم تصنع إغراء خاصا لنا أن نعيد قراءة أدبنا الحكائى لنكتشف درجات الموافقة أو المخالفة أو التنويع أو الإضافة ، وحين حدث تجديد فى الشكل الروائى فإنه انطلق من اجتهادات المبدعين العرب، (نتذكر هنا محمود المسعدى فى روايته الثانية : حدث أبو هريرة قال- ١٩٧٢ ، وجمال الغيطانى فى : الزينى بركات - ١٩٧٥) أما جهود فاروق خورشيد فى الكشف عن تراثية الرواية العربية : ما كتبه تحت عنوان فرعى «عصر التجميع » ، وما أضافه للبعد الآخر الشعبى فى « أضواء على السيرة الشعبية » ثم ما حدده فى كتابه الثالث (بالاشتراك) بعنوان : « فن السيرة الشعبية » ، ورغم أنه خرج بمحاولته من التنقيب والتنظير إلى إعادة التشكيل الفنى لسيرة « سيف بن ذى يزن ») فإن هذه الجهود على إصرارها وترادفها ظلت بمعزل عن الاهتمام العام ، ولم تصنع تيارا إبداعيا ، كما لم تؤخذ - نقديا - مأخذ الدعوة إلى إعادة تقييم لمفهوم الرواية ، ولمكانتها فى أدبنا الحديث وفنونها الحديثة والمعاصرة ، ولهذا تدافع سيل الروايات العربية بين القصص العاطفية ، والروايات الاجتماعية ، وظل مبدأ أن الرواية قطعة من الحياة ، وأنها ينبغى أن تظل وصفا للمظاهر ، وللظاهر ، وأن تكون موازية للتاريخ ، أو هى تاريخ قطاع من الناس أو شخص أو عدة أشخاص ، هو الفهم السائد عند المبدعين ، والمعيار الحاكم فى تحليلات النقد ، ولا نستطيع أن نتجاهل الفروق بين جيلين من الكتاب ، فما بدأ به محمد حسين هيكل ، فى « زينب » ، أو طاهر حقى فى « عذراء دنشواى » ليس هو ما صنعه محمود تيمور فى « سلوى فى مهب الريح » أو عادل كامل فى « مليم الأكبر » وبدايات نجيب محفوظ تختلف كثيرا عن نهاياته ، وباستثناء ما بعد « اللص والكلاب » من روايات نجيب محفوظ فإن قيم الرواية التقليدية فى

الغرب كانت مستقرة ، وكان النقد يتخذ أسسها معيارا ، هذا على الرغم من أن هذه الرواية التقليدية كان قد توقف سيلهـــا هناك ،وسادت « الرواية الجديدة » ، ولكن يبدو أننا كنا بين من لم يأخذ علما بذلك ، وبين من لا يملك طاقة الاستيعاب والاقتناع والتذوق ، ومن يرى أن هذه الرواية الجديدة لا تزال فى طور التجريب، فلا يطمئن إليها ، أو لا يطمئن إلى قدرة قرائه ، وهم جمهوره الطبيعى - على التفاعل معها . لم تكن الرواية وحدها بدعا فى ذلك، فعندما اتسعت قنوات الاتصال بمذاهب الأدب فى الغرب نقلنا عن الواقعية ، وربما مزجناها بأمشاج من الرومانسية ، فى حين كانت أوربا قد نبذت هاتين المدرستين ، وانغمرت فى الرمزية وما بعدها من موجات الحداثة ، ولسنا نستطيع أن نحكم بخطأ هذا الانتقاء ، ولا نرى فيه أكثر مما يدل عليه ، وهو أن أديبنا يراعى اختلاف مراحل التطور ، وامتداد التجربة ، ومن ثم القدرة على التفاعل ، قدرته هو شخصيا ، وقدرة مجتمعه فى نفس الوقت .

ومع هذا فإننا حين نقرأ خارطة التطور السياقى سنجد الترتيب يحقق التوازى ؛ فالرواية تبدأ « شخصية » أو « حادثة » وتمضى إلى قطعة من النسيج الاجتماعى تومض فى اتجاه الشخصية ، وفى الاتجاه الآخر « الإنسانية » مع هذا الحرص على الانتماء الاجتماعى ، ثم تجىء حالة التمرد ، بعد الامتلاء ، لتقود إلى موجات من التجريب انتهت إلى عدد من المبادىء (المتناقضة أحيانا) تؤطر الرواية الجديدة .. الفرق بيننا وبينهم - فى هذا الخط التطورى - أنهم لم ينتقلوا عن مرحلة إلاّ بعد بلوغ حالة من « الإشباع » تكون قد اعتصرت أنضج ما تتيح تلك المرحلة من عمق الأداء وجمالياته الممكنة ، وهذا يختلف عن المتاح لنا ، إذ نغاير فى أساليب الأداء تبعا لإدراكات فردية ، أو موجات مرحلية قصيرة المدى ، من ثم تتعايش (أو تتعاصر) الاتجاهات ، وتفقد قدرتها - مجتمعة - على بلوغ المدى ، مما يؤدى إلى قصور مفروض ، فلا يتولد عنها جديد .. إنها تبقى فى حالة توقف وانتظار لاستلهام الجديد عبر البحر .. مرة أخرى ، وهذا ما نوضحه ، ونحاول الخروج من مأزقه فى الفقرة التالية .

(٣)

« الزمان » - « الشخصية » - « المكان » هى الركائز الثلاث التى تنهض عليها حبكة الرواية ، ومع حتمية التلازم بين الزمان والمكان فإننا رأينا الأخذ بترتيب الأهمية « التاريخية » ، فقد نظر دائما إلى « الرواية » على أنها حدث أو أحداث ، لشخصية أو شخصيات ، تتحرك فى الزمان ، أما « المكان » فقد ظل فى حالة من الإهمال أو السكون ، إنه مجرد « ديكور » أو خلفية للمشهد لا يستدعى لذاته ، إلاّ أن يفسر شيئا أو يضيف بعدا جماليا ليس هو المقصود به!! لقد اهتم بيرسى لوبوك بالقصة المشهدية ، وهى تعتمد على ثبات المكان ، وتقارب التشكيل المسرحى للحدث والشخصيات حيث لا يتاح - بإمكانات العرض - التنقل بين الأماكن أو إعطائها أهمية تبرز وجودها المستقل عن إدراك الأشخاص ، أما نقطة اللقاء أو التقارب بين هذا النوع من الروايات والمسرحية فيتجسد فى أن الكاتب يراعى التدرج فى وصف المشهد على نحو ما يكتمل فى العرض المسرحى ، لقد عد هذا نوعا من المهارة الخاصة التى امتاز بها كاتب مثل فلوبير ، واعتبرت بمثابة درجة عالية من الموضوعية ، إذ يعبر الكاتب عن أحاسيسه ويمسرحها ويجسدها فى صيغة حية ، بدلا من عرضها مباشرة ، ولعل صاحب « صنعة الرواية » وضع أصبعه فوق العقدة المركزية فى « مدام بوفارى» حين كشف عن طرفى الصراع فيها بما يقربها من هذا التصوّر المسرحى فى قوله: « إن مدام بوفارى إذن ليست صورة ولا دراسة لشخصية معينة فى حد ذاتها ، ولكنها شىء من طبيعة المسرحية ، حيث يكون الممثلان الرئيسيان فيها امرأة من ناحية ، وكل ما يحيط بها من ناحية أخرى » (ص ٨٢) ، وها هنا مسألة دقيقة ، وهى أن الرواية ذات الطبيعة المشهدية أو المسرحية ليست - بالضرورة - رواية درامية ،بل لعلها نقيض لها ، وفى هذا يتفق بيرسى لوبوك، وإدوين موير ، فالأول - الذى اهتم برواية مدام بوفارى ، ورواية « السفراء » لهنرى جيمس ، رأى أنهما روايتان غير دراميتين فى موضوعهما ، بالرغم من

أن مداهما الزمنى قصير نسبيا (من هنا مقاربة الشكل المسرحى) وذلك لأن التأكيد فى كلتيهما يقع على التحولات فى الفكر والقلب ، والشخصية تنطلق تدريجيا ولكن ليس على أى صدام أو مواجهة تحلّ فى الفعل ، فهاتان الروايتان فى خطوطهما العامة هما أحاسيس مصورة وليست أفعالا ، رغم أنهما - بشكل عام - تمسرحان الصورة .

أما إدوين موير فى « بناء الرواية » فقد ميز الرواية الدرامية بأنها تلك التى تختفى منها الهوة بين الشخصيات والحبكة ، وإذن فإنها ليست ذات الطابع التراجيدى ، وإنما ذات الاعتماد الصارم على قانون السببية ، ولكى يعمل هذا القانون عمله فلابد من اقتصارها على مشهد ضيق وقطاع واحد من الحياة ، فهذا التركيز (المكانى) أحد ملامح الرواية الدرامية الأساسية ، حيث « فى المساحة المغلقة وحدها يمكن للصراع أن ينشأ وينمو وينتهى فى حتمية ، فكل المخارج مسدودة ،ونحن ندرك ذلك أثناء مراقبتنا للحدث »(ص ٥٦ ، ٥٧) .

هكذا أسلمت الرواية - منذ نشأتها الباكرة - قيادها للزمان ، وهذا منطقى إلى حد مقنع مادامت الرواية قد نشأت لتصور حدثا إنسانيا ، ولا يتصور وجود لحدث ، أو لإنسان خارج الزمان ، أو بغير زمان ، وحتى لو كان الكاتب يصور شيئا مستحدثا أو جديدا - كما يقول ميشال بوتور - فإنه يحمل معه شرحا لماضيه ، عودة إلى الوراء ، فإذا كان هذا الجديد شخصا ، فلا يلبث أن يصبح الأمر الأساسى لتفهم الرواية ليس معرفة ماضيه وحسب ، بل معرفة ما يعرفه الآخرون أو يجهلونه فى وقت معين ، وهذا ما يتيح للكاتب أن يدفع لسياق الرواية بالمفاجآت والاعترافات والكشف عن الأسرار . (بحوث فى الرواية الجديدة : ص ٩٧) ، وقد اكتسب العقل الإنسانى قدرته الفائقة على التذكر والاستعادة ، من خلال قدرة أخرى هى الشعور بالزمن ، وترتيب الأمور وفق تتابعها فى نسق أو أنساق ، فلم يكن غريبا أن تنشأ « الحكاية » فى رعاية السؤال : ثم ماذا حدث بعد هذا ؟ وهو سؤال تقدم كثيرا - زمنيا وفنيا - عن سؤال أكثر تعقيدا وأهميـة - كمـا يقول فورستر - وهو : لماذا حدث

هذا ؟ وإذا كان جواب السؤال الأول يصنع القصة ، فإن جواب الثانى يصنع الحبكة .

على أن ميشال بوتور يحذرنا من تبسيط قضية الزمن فى الأدب ، أو فى الرواية بصفة خاصة ، وهو بهذا ينبهنا إلى أن الدعوة إلى رواية جديدة بدأت بالتمرد على مفهوم الزمن السائد فى الرواية التقليدية : ذلك الزمن المنساب فى موجات متساوية السرعة والقوة ، إذ يرى بحق أن البناءات الزمنية شديدة التعقيد ، ويُشككنا فيما يمكن أن نفهمه من عبارات متداولة (فى الروايات) مثل : وفى الغد ، وبعد قليل ، ولما رأيته ثانية ... إلخ .

ثم إنه يفتح أمام النقد حقولا من الدلالات ، وطبقات من الأصوات ، ومستويات من الرؤية ، ودرجات من العلاقة بالواقع حين ينبهنا إلى أنه فى حقل الرواية « ينبغى لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل : زمن المغامرة ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة » وفى عبارة دالة ينبه إلى جدلية العلاقات « فكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة، بواسطـة الكاتب»(السابق ص ١٠١).

لقد أزيل « الزمن » عن مركز السيطرة على التشكيل الروائى لصالح جهات عدة ، حتى وإن كانت الفلسفة ثم بحوث علم النفس هى التى عملت على إنزاله عن عرشه ، إذ تحولت الرواية من « شريحة حياة » إلى « شريحة زمن » يحصرها جيمس جويس فى ثمانى عشرة ساعة ، تتجمد من جانب إذ تظل إطارا محكوما سلفا بهذا المدى ، وتنداح - من جانب آخر - ليطل المستقبل من الماضى معجونين بالآنى فى زمن واحد هو الديمومة . وإذا كان هذا الإدراك الفلسفى السيكولوجى الجديد - أوائل القرن العشرين - قد أنتج فى التقنية الروائية : المونولوج الداخلى ، وتيار الوعى (على اختلاف بينهما : فالمونولوج حديث شخصية معينة ، الغرض منه أن ينقلنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخل من المؤلف بالشرح أو التعليق ، والمونولوج حديث لا مستمع له ؛ لأنه حديث غير منطوق - أما تيار الوعى فإنه يعتمد على تداعى الخواطر والمدركات الحسية ، ومن ثم فإنه يفقد ترتيبه الفكرى ونظامه اللغوى ليتوصل ، عن هذا الطريق فى تسجيل الانطباعات التى

تومض على سطح الشعور ، إلى تصوير اللحظة الزاخرة بالحياة التى تعيشها الشخصية الآن) وأهم من هذا أنه أدى إلى ثمرات ثلاث تجاوزت نتائجها حدود المونولوج وتيار الوعى على السواء : الأولى - الأكثر أهمية - المنبثقة عنهما حيث يتخلى التسلسل الزمنى تماما فإن الأحداث تتحرر من رابطة التعاقب المنظم الذى يحلّها فى مواقعها وفق منطق محدد ، لتتقارب بكل الأشكال ، ويواجه بعضها بعضا فى ضرب من « الحاضر الأبدى » ، حاضر يُخلى فيه النظام الزمانى مكانه لنظام تشكلى ، وقد كان هذا بدوره خطوة فى اتجاه تجاوز تجزئة الكلام فى الرواية التقليدية وتقسـيمه إلى عناصر خصوصية (الوصف ، الحوار ، التحليل) بأن حررت اللغة المفككة الأوصال الألفاظَ من عبوديتها لمعنى قائم ، وبهذا التحرر تغدو مراكز إشعاع دلالى ، تنزع تحت قشرة معناها المباشر ، إلى أن تعيد ، شيئا فشيئا ، تأليف الأبدال فيما بينها ، أبدال لغة ، مستخفية ، حرة ومتحركة ، تضطرب بضروب المعانى الثانية (قضايا الرواية الحديثة : ص ٧٣ ، ٧٦) .

الثمرة الثانية لتحرر السياق الروائى من سيطرة سياق الزمن ، هو إعادة لغة الرواية إلى مهادها التاريخى (الملحمى الشعرى) بعد أن لّجت - بدعاوى الواقعية - فى اتجاه الثرثرة الفنية ، وتفضيل المادى والخشن على ما عداه ، وحصر عالمه فى المألوف والمنظور ، لقد ارتبطت هذه الشعرية بتيار الوعى ، وبشائرها المبكرة بدت كالتماعات فى قصص تشيكوف وروايات دستويفسكى السابقيْن إلى تيار الوعى فى ذات الوقت ، ولكن شعرية الرواية - كما يقول ميشال بوتور - لا تكون بالمقاطع وحسب ، بل بمجموعها ، وهنا تتجلى أهمية الأسلوب (التى تتجاوز المقطع إلى الخصائص المميزة لكاتب عن غيره) إذ يسفر هذا الأسلوب عن « إيقاع » معيّن ، وهذا « الإيقاع » فى الرواية هو البديل للعروض فى القصيدة، وهذا الإيقاع - مرة أخرى - يتجسد فى الجملة ، وتناسق الجمل الواحدة تلو الأخرى ، والمقاطع ، والفصول ، وعلى مستويات هذا البناء الضخم الذى هو الرواية . . . (ص ٣٤ ، ٣٥) ، كما أن هذه الشعرية تتجسد فى البناء الداخلى للرواية حين يكون على اتصال بهيكل

الحقيقة، فيبدو وكأنه النواة لهذه النبتة » عندئذ يكون الروائى ذلك الشخص الذى يلاحظ أن بناء يرتفع فيما يحيط به ، فينبرى إلى إتمام هذا البناء ، فيجعله ينمو ، ويحسنه، ويشبعه درسا ، إلى اللحظة التى يصبح فيها جديرا بأن يقرأه الجميع . وهو الذى يلاحظ أن الأشياء حوله بدأت تتمتم بغموض ، وهو الذى سيقود هذه التمتمة إلى أن تصبح كلاما واضحا » (ص ٣٩) .

وفى هذه الفقرة الأخيرة لا تتمثل شعرية الرواية فى الصياغة وحسب ، وإنما فى الأسلوب والبناء ، إذ يسقط الفاصل المصطنع ، المقرر سلفا ، بين التجربة الشعرية الباطنية ، والتجربة الروائية القائمة على الملاحظة ، ويسقط أيضا الفارق فى منهجية الطرح إذ تتشكل القصيدة إبان ولادتها ، فتكتمل بمعاناة صياغتها ، فى حين كان الروائى (التقليدى) « يجهز » شخصياته وأفكاره وربما مفاجئاته ، بل لعله يخط الجملة الأولى وعينه على الجملة الأخيرة الواضحة فى ذهنه ، وفى هذا يفترق تماما (ربما إلى حد التناقض) مع الشاعر الذى لن يعرف أبدا ماذا ستكون عليه القصيدة إلاّ بعد أن « تكون » بالفعل ، وقد شاركه الكاتب الروائى - أخيرا - فى هذه الخاصية ، فاكتسبت الرواية أهم مصادر شعريتها .

أما الثمرة الثالثة - الأخيرة - وهى فى صميم الشعرية أيضا ، فتتجلى فى إيثار اللغة المجازية ، وبهذا الإيثار تخلّت لغة القصّ عن مشابهة الواقع المادى ، وغاصت فى « واقع » آخر هو الفكر والشعور ، وتخلّت لغة القصّ عن رعاية المعنى المستخرج من المعاجم ، أو الاستخدام الاجتماعى للكلمات والعبارات ، لتصل إلى ما تدل عليه من عواطف وما تحمله « جنينا » فى نواتها أو « جيناتها » الوراثية من تجارب ومعان باستخدامها عبر الأزمنة والمواقف . بهذا تتحول الرواية إلى قصيدة ، بهذه اللغة المجازية الكثيفة ، التى تتعدد (أو تتراكم) إشاراتها ، وتخرج صور الاستعارة والكناية والتشبيه عن وظيفتها التقليدية (البيانية -الشارحة ، أو المبرهنة) لتكون غوصا إلى ما وراء الوعى ، وما قبل الإدراك ، لتكون كشفا للأقنعة ، وسباحة فى المساحة المشتركة بين كل أنواع البشر ، بل كل أنواع المخلوقات ، وتلك هى وظيفة الشعر ، عبر وسائله التصويرية .. المجازية بصفة خاصة .

إن من حق النقد الروائى أن يشعر بغير قليل من القلق ، ليس لأنه بهذا التنحى الاختيارى للرواية عن أسسها التقليدية وما ترعاه من عناية بالشخصية فى نموّها الزمانى ، ومشابهة الواقع ·· إلخ قد أربكت المصطلح النقدى وألزمت الناقد بأن يعيد النظر فى أدواته ومصطلحاته التى اطمأن إليها دهرا ·· وحسب ، وإنما - أيضا - لأن هذه المقاربة للشعر قد أثرت على جدارة فن الرواية بأن يكون ذا وظيفة فنية وهدف اجتماعى ، وأيضا له قارئه الخاص الذى يمنحه حق الوجود · لقد نهض فن الرواية لتلبية حاجات ثقافية ونفسية وصفت بأنها « برجوازية » ومن ثم اعتبرت فى زمن آخر بمثابة « تهمة » ، وهذا لغو دخيل على لغة النقد ، ولم ينهض على قياس إلى فن المسرح الذى نشأ فى المعبد ، وفى أجواء العلية من القوم ، ومع هذا استطاع أن يحمل أحلام البشر وقضايا الإنسان عبر خمسة وعشرين قرنا ، ولم توجه إليه شائبة من هذا المستوى « السياسى » فى النقد · فلماذا الرواية إذن ؟

هنا نجد أنفسنا أمام نقطة البداية ، وهى افتقاد الأساس النظرى والأسس الجمالية التى تنهض على النظرية · أما و« الشعر » قد تحقق له هذا الشرط التاريخى ، فإن استعارة القاعدة ، ولو مع شىء من التأويل ، سيكون نافعا ·· وهذا ما جرى ، وقد أعان عليه تراجع الفكر الاجتماعى ، والدعوات الاصلاحية على أسس طبقية التى راجت فى القرن الماضى (التاسع عشر) وانعكست قيمها على موضوعات وأبنية الرواية ، وقد أخلت الطريق لمجتمعات ذرية ، بمعنى أنها مهددة بالفناء ، وذرية ، بمعنى أنها من أفراد وليس مّن كتل أو طبقات ، وذرية ، بمعنى أن الفرد فيها غاية فى الضآلة وانعدام التأثير ·· لا وزن له ، وذرية ، بمعنى أنه ينطوى - مهما كانت ضآلته - على أسرار لا تحصى وطاقة قابلة للتفاعل إذا اكتشفنا قانونها ·· هكذا - فيما نتصور - ودون إغفال للعوامل العلمية وبخاصة فيما يتصل بالفلسفة الروحية ونشاط البحوث النفسية ، عاد الفرد - وفق شروط أخرى ومن منظور مختلف - ليصبح بطلا لرواية ، وعاد معه الشعر لييسر مهمة وجوده الغامض ، المغلق ، الأعزل ، المعزول · وهنا يتجلى الفارق بين اهتمام الواقعيين بالشخصية ،

واهتمام الرواية الجديدة بها ، فالاهتمام الواقعى أعطى « الإطار » أهمية تتجاوز اهتمامه بالصورة ذاتها ، بمعنى أنه اهتم بما يحيط بالشخصية أكثر من اهتمامه بها، بعبارة أخرى :لقد حدد معالم الشخصية بما يشكلها فى الخارج ، فى حين رفض آلان روب جرييه ، أن يسبغ صفة « الروائى الحقيقى » على من يخلق الشخصيات ، أو حتى يقص حكاية (نحو رواية جديدة : ص ٤٠) وهو هنا يخالف ، أو يناقض « الغرق » فى الفردية ، ومن ثم الشعرية الذاتية ، إذ ينظر إلى الأمر برمته من زاوية أخرى ، وذلك إذ يتساءل : هل العالم هو الإنسان ؟ من هنا أضيفت « نغمة » إلى « الرواية الجديدة » ، بل لعلها النغمة المؤثرة حاليا فى روايتنا العربية أكثر مما عداها ، هذه النغمة حملت شعار : « الشيئية » وهدفها أن تتجاوز « الإشارة » التى تعبر عن الشيء بلغة وصفية ، إلى « الشىء ذاته » فيتحول الرمز إلى مشاهدة ،وتجعل القارئ « يرى » ، وكما يقول «ألبيريس » : كانت الرواية مروية ، فصارت الرواية معاشة ..

وهنا يبزغ سؤال ضرورى : هل « الرواية الجديدة » هى النموذج القابل للاستمرار « احتذاء » عندنا ؟ وقبل بحث الجواب نشير إلى أمرين متعارضين - على الأقل ظاهريا - أولهما أنه لا أحد يملك حق المصادرة على المستقبل ، والموجة العالية اليوم ليس لديها صك بالأبدية ، وبأنها « الكلمة النهائية » فى الموضوع ، لا هناك ، ولا هنا ، ولهذا سيكون وجه الصواب أن ننظر إلى الأمر من زاوية السياق ، والنسبية ، بمعنى : إذا كانت الرواية الأوربية قد تمردت على تقليديتها ، وبحثت عن جديدها ، فإن هذا قد حدث لأنها اتخمت بالتقليدية وبلغت منتهاها من جانب ، ولأن حياتهم هناك - العلمية والاجتماعية والحضارية بوجه عام - جعلت من دعوة الحداثة معبرا أكثر صدقا عن أوضاع سائدة ، ومحتملة ، وهذا مالا يتحقق لنا بالمعانى والأسس المعتبرة هناك ، فليس لدينا « برجسون » أو « كروتشيه » أو « بريتون » فى فلسفة الفن، ولم نبلغ مدى « جويس » أو « وولف » أو « كافكا » فى التوغل فى الذات العميقة ، إبداعا ، كما أنه ليس لدينا قارئ مؤهل للتفاعل مع هذا المدى الكتابى ، وبصفة عامة لم نخترع « السينما » بل إن الملايين من أبناء أمتنا لم

يستوعبوا فنهاً (ولا نريد أن نبالغ فنقول إنهم لم يشاهدوها بعد) وإذا كانت روايتنا العربية (التقليدية) لم تستوعب بعد حياتنا لأسباب مختلفة لا يصعب تقديرها أو تحديدها ، فكيف تقفز فى الفراغ المجهول وماذا ننتظر أن تحقق من أهداف ؟ إنها بهذا المسلك لا تطوّر ، وإنما تهرب ، وفى هذا يكمن الفرق بين «روايتهم الجديدة » هناك ، وأصداء هذه الرواية الجديدة ، أو محاولة تقليدها هنا .

الأمر الثانى ينبثق من علاقة الرواية بالشعر ، ومن حيث المبدأ لا ضرر فى المقاربة بين أشكال التعبير الفنى ، و« الشعرية » هدف نهائى - كما أشرنا من قبل - لكل صيغ التعبير ، فأعظم المسرحيات ، والروايات ، وحتى الوصايا والخطب تستمد عظمتها حين ترتقى إلى مستوى الشعر ، ولكنها ينبغى - مع هذا - أن تظل « مسرحيات » و« روايات » إلخ .. وهنا لابد أن تتضح لدينا الفروق بين « طبيعة » الشعر العربى ، وطبائع أشعار الآداب الأخرى . لا أقصد الوزن والقافية بالطبع ، وإنما جوهر « الشخصية التاريخية » و« الرؤية » التى يحتويها هذا الشعر ، الماثلة فى علاقة الشاعر بالعالم ، بالكون ، بالتاريخ، بالقيم ، بأحلام المستقبل . إذا أمعنا النظر فى هذا المحور سنجد روايتهم الجديدة فى نزعتها الشعرية - على وفاق مع شعرهم ، وقد نفاجأ بأن روايتنا الجديدة - التى تسبح فى إثر روايتهم - تكاد تتوافق وشعرهم- حتى فى الشكل ، أو أساساً فى الشكل - وليس مع شعرنا !! من أين جاءت المغايرة وكيف حدث فقدان الصلة ؟! التوجّه الثقافى ، والاستغراق فى الترجمة عن الآخر هو المسؤول الذى يمكن اكتشـــافه من خلال التحليل الفنى لروايتنا الجديدة .

من حقنا أن نكتب رواية الخيال العلمى دون أن نغزو الفضاء ، ولكن لماذا تكون على غرار روايات « الروبوت » ونحن لا نزال نكتب بقلم الرصاص وليس بالكومبيوتر ، ونجمع الفاكهة بأيدينا وليس بماكينات القطف ، وتسكن الملايين منا فى غرف طينية وليس فى ناطحات السحاب !!؟ وأليس من الأفضل أن تتجه « العجائبية » - عندنا إلى أجواء « ألف ليلة » فتكون أكثر انتماء إلينا ،

وتحقق شرط الخيال الجامح ، وتحمّل بأهداف تنبثق من واقعنا وآمال مستقبلنا «الممكن » على الأقل فى عالم شديد التعقيد ، لم ننل من تعقيداته إلاّ التخيّل المعذّب والقلق ؟!

هنا لابد أن نشعر بتقدير أكثر لحركة الرواية العربية التى تستوحى أشكال التراث الحكائى العربى ، ونتعاطف مع محاولتها أن تمزج هذا التوجه بدعوة «الشيئية » إلى الاهتمام بالمكان ، وبالوصف العلمى للأشياء ، وبتعدد الأقنعة والأصوات (فى بعض مقامات بديع الزمان ظهر أبو الفتح الإسكندرى فى أربعة مواقع متناقضة ما بين واعظ فى مسجد ، ومغن فى حانة) ، وفى هذا السياق ستكون العناية بجماليات التشكيل الفنى مرتكزة على فلسفتها العربية الإسلامية الماثلة فى النقش والزخرفة والعمارة والموسيقى ، كما فى إيقاعات القصيدة العربية ، بل فى الأسلوب القرآنى وما يحفل به من صيغ التقابل ، والتناقض ، والتوازى ، والتوليد ، والتشجير ، وكل ما عرفته البلاغة سواء فى مصطلحاتها القديمة ، أو تبنته « الأسلوبية » تحت مصطلحات جديدة أو تبدو جديدة .

ليست هذه - على أية حال - محاولة للتوفيق ، أو التلفيق بين اتجاهين متعاصرين متباعدين فى الرواية العالمية ، فإذا صح لنا أن نستشرف آفاق الرياح الروائية الهابة علينا ، فإننا لن نخطئ وجود اتجاهين متباعدين ، الأول قادم من فرنسا (فى عمومه أو أنشط دعاته ومبدعيه) وهو يحمل شعار « الرواية الجديدة » فى مرحلة ، أو غالبا ، واللا رواية ، أو الرواية الماورائية أحيانا ، أو مؤخرا . وهذا الاتجاه الذى تبناه السيرجارلزسنو - فى بعض مبادئه ، وتمادى فيه آلان روب جرييه تحت شعار الشيئية ، قدم تجارب قادرة على شد القارئ الأكاديمى ، أو - حسب عبارة إضافية لبول ويست - « الرواية التى تناسب الأخصائى الأدبى فقط » (ص٦٠) ومع التفهم لدعواها بإيجاد إبداع أدبى معادل لاختصاص العلم ، فإن تراجع العناصر الأخرى كالتحليل السيكولوجى والاجتماعى ، والاهتمام بالحبكة ، التى حل محلها الإسراف فى تراكم الأوصاف المادية ، وحشد التفاصيل المادية الخالية من التعليقات أخذا بما

تراه عين الكاميرا (فى السينما) قد أفقد فن الرواية جمهورها العريض ، وإن اكتسب لها رواجا بين النقاد الأكاديميين ٠

أما الاتجاه الآخر فهو قادم من أسبانيا وبلدان أمريكا اللاتينية ، وهنا تطرح أسماء وروايات كاميليو جوزيه سيلا (الإسبانى) وخورخى لويس بورخيس (الارجنتينى) ، وجابريل جارسيا ماركيز (الكولومبى) وعند هذه الأسماء - بصفة عامة - يمتزج الخيال بالواقع، فى ظل تركيبة ثرية لعالم شعرى (كما تقول مسوغات منح جائزة نوبل للروائى الأخير) وهنا تقفز إلى مصطلحات نقد الرواية إشارة جديدة : « الواقعية السحرية » التى لا تكتفى بالخطوة التى بدأها « سيلا » وهى الكشف عن حياة غير المحظوظين فى حالتها الخام ، وإسلام قياد الصياغة لموضوعية السرد كاملة (ألبيريس ص ٣٧٦) لترسم - عند ماركوز - عالما يكسر قالب الواقعية ، ويعود إلى مصادر الخيال فى الأسطورة والرواية الخيالية متخذا أسلوب القص فى الحكاية الشعبية ، ولكنه - (كما تشير اقتباسات بدر عبد الملك فى كتابه : ملامح من أدب أمريكا اللاتينية - الرواية نموذجا : ص ٢٣٦) - حريص على تقديم المتعة ، والسحر، محترما أصول القصة التقليدية فى الحكاية المشوقة والبساطة المبهرة ، أما عند بورخيس فإنه يصل إلى محطة « الخيال » ذاتها لكن عن طريق « المثالية» ، ومن ثم كان اختياره - فى رواياته - لشخصيات تاريخية على الرغم من أسطوريتها ، وهو مثل روائييِّ الموجة الجديدة ، يجمعون بين الصحافة ، والسينما ، والشعر ، ثم ينتهون إلى الرواية ٠٠ فأين يكون طريقنا؟ ٠

هذا سؤال مفترض مع التسليم بعدم حتميته فى ختام هذا المدخل ، وبخاصة أن جوابنا الخاص قد يكون عديم التأثير فى إبداعات الروائيين العرب حيث يبحث كل منهم - منفردا - عن منابعه ، أو قدوته ، أو مثيره خارج الحدود، أو خارج العصر ٠ والذى نؤكده أنه ليس حتما مقضيا علينا أن نكون حلقة تابعة فى « الشيئية » أو « الواقعية السحرية » ، وليس الخلاص فى المزج بينهما، أو فى رفضهما كلية ما دمنا لا نملك نظريتنا ٠ وقد يكون من حقى ، بل من واجبى ، أن أتأمل حلقات التطور ، وأن استخرج معنى ، فإننى أميل

إلى الاقتناع بأن « الشيئية » كانت ثمرة محتملة لطغيان الذات المبدعة متشربة فى الذات الماثلة فى الرواية ، ثم فى بلوغ المدى فى الاهتمام بالزمان ، سواء كان هذا الزمان يتدفق كنهر (فى الرواية التقليدية) أو يتبدد فيما لا يحصى من الأشكال كما يحدث لمياه الشلال .

وكانت « الواقعية السحرية » فى وجهها المعلن تمردا على أنماط الرواية الغربية المستعلية من جانب ، وعودة إلى التراث الحكائى الإسبانى من جانب آخر ، فى أساطيره ، وتاريخه ، وقصصه . فإذا مضينا مع هذه المقدمة ، وسلمنا بأننا لم نصل حد التخمة الروائية ، ولم نستكمل أدوات القص التقليدية ، ومع هذا فإن للتشكيل السردى الجمالى جذورا فى تراثنا (المقامات والأخبار وكتب النوادر) وكذلك يتوافر لنا ما لدى الروائى الإسبانى من حكايات وتاريخ وأساطير ، بل لعلنا نفوقه فى هذا الاتجاه . .

فإن رواية المستقبل - كما نتصورها - يمكن أن تكون تفاعلا بين هذين القطبين ، متولدة منهما ، ليس بمعنى التوفيق بين أهم اتجاهين من اتجاهات الإبداع فى الرواية العالمية المعاصرة ، وليس تهجينا منهما ، وإنما إفادة من إمكانات نملكها بالفعل ، واستخدمناها ، أو استخدمنا كلا منها على حدة ، فوسمنا بالتبعية والتقليد ، وآن لنا أن نحرر رؤيتنا ، بهذه « التركيبة » الشرقية ، العربية ، الخاصة ، فدائما كان « الشرق » « خاصا » ، وكان وعاءً للنقائض ، دون أن يكون متناقضا بالضرورة .

* * *

الفصل الأول

نجيب محفوظ
وتعريب الشكل الفنّى للرواية

(١)

لا يحتاج البدء بنجيب محفوظ إلى مسوغات ، فقد عاصر جيلين من المبدعين ، وغاير فى أساليبه أكثر من مرة ، وإذا كان قد بدأ مسيرته الروائية باتخاذ الأسلوب التقليدى المأثور عن الرواية الغربية فإنه قد بلغ به غاية مداه المتاح فى الرواية العربية فى « الثلاثية » ثم ما لبث أن راح يجرّب ، فانتقل من الزمن العام إلى الزمن الخاص أو الداخلى ، غير أنه غادر الزمان كلية دون أن تنغرس قدماه فى المكان كبديل ، وفى هذا ما يدل على قلق البحث ورغبة التجديد ، وفى هذا السبيل كان الاتجاه إلى التراث العربى بوجه عام والتراث الحكائى بصفة خاصة . وفى سبيل أن يتوحّد الاهتمام على هذه العلاقة ، التى نراها جوهرية ، وتستحق ما يبذل فى استجلائها من جهد ، لا نجد بأسا فى السكوت المؤقت عن بعض القضايا ، أو التفاصيل التى تبعثر الجهد، وتحبط المحاولة ، فتنتهى إلى المراوحة فى نفس المواقع المألوفة ، وترديد المقولات الجاهزة ، وهى وإن تكن صحيحة ، فإنها لم تعد مشبعة : فما حدود هذا التراث العربى ، الزمانية والمكانية؟وما نصوصه التى اتصل بها نجيب محفوظ؟ وما نصيب هذا الاتصال من القطـع أو الاحتمال والظن ؟ وماذا يقصد بالشكل ، وما حدود هذا الشكل ، وقد دلت الفلسفات الأدبية على سقوط الاثنينية ، وأنه لا يتصور إمكان فرز عناصر شكلية ، بمعزل عن المضمون ، أو العكس . مثل هذه الأسئلة ، مع مشروعيتها ، يمكن أن تنتظر .

إن المطالبة بتجاوز هذه القضية ، لا تعنى الاستهانة بها ، كما لا تعنى التوقف - من جانبنا - عن اتخاذ موقف محدد منها ، أو على الأقل فيه وضوح ، سينعكس بدوره على ما نحن بسبيل طرحه الآن · وفى إطار حصر الموضوع فى رواية نجيب محفوظ ، فإنه لا مجال للبحث فى بداياته أو منابعه ، أو مشابهاته مع هذا الكاتب أو ذاك ·· إننا نثير الاهتمام فى اتجاه واحد من هذه المشابهات ، أو المنابع المتعدّدة ، وهو اتجاه التراث العربى ·

وتعقيبا على قضية التأصيل ، فهناك إحساس واضح الآن ، لدى الرأى العام الأدبى ، على مساحة الوطن العربى ، أنه قد آن لأدبنا أن يتحرر ، فى رؤيته ، كما فى أشكاله ، وجمالياته بوجه عام ، من استمداد الأفكار والأسس، والأنماط الغربية · لقد حدث هذا بوضوح فى أعقاب النكسة (عام ١٩٦٧) كانت دعوة الأصالة والتحرر من التبعية الفنية تعتمد على خمائر قديمة، ولكن تنقصها جرأة الاقتحام ، أو الظرف المواتى ، وقد تحقق هذا بالنكسة ، التى جعلتنا نعيد تفتيش كل شيء ، وندير أعيننا فى كل اتجاه ، ونتهم كل ما حولنا ، كما نتهم أنفسنا ، ونشك فى كل ما حاولناه ·· أو سنحاوله !!

باستطاعتنا أن نتذكر بعض إثارات تلك الفترة - التى يمكن اعتبارها حدا مقبولا للمعاصرة - إذْ تطلعت الأشواق إلى رواية ، تتجاوز القضية ، واللغة ، إلى جماليات اللغة ، وتشكيل المادة لتحمل عن جدارة حق التعبير عن الذوق العربى فى هذا الفن ·

وقد خلع على الراعى هذا اللقب على رواية أميل حبيبى : « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل » (ظهرت طبعتها الأولى عام ١٩٧٢) إذ يقول فى مقدمته لطبعة دار الهلال بالقاهرة : « لكى يُخرج أميل حبيبى الشكل العربىَّ للرواية امتص رحيق ألف ليلة ، وشملته روح الجاحظ الساخرة حينا ، المتفاكهة ، حينا آخر ، وصدر فى روايته عن طريقة كتابة الرسائل فى التراث العربى ···

والمحصلة النهائية : رواية فذة ، عربية الشكل والمضمون ، لعلها الأولى

التى تثبت بجدارة ، أن فى وسع الرواية العربية المعاصرة أن تترك جانبا الشكل الغربىّ الذى اتخذته وعاءً لها ، فأقامها حتى الآن ، إلى شكل خاص بالعرب ، ينبع من تراث قصصى زاخر وطويل !!»

لن نناقش مدى أحقية « المتشائل » فى هذا الإطراء ، لمجرد السبق الزمنى الضئيل ، الذى لم يتحول إلى ريادة · ومهما يكن من أمر ، فإن نجيب محفوظ كان قد بدأ رحلة التجريب فى مجال الشكل ، وصنع أكثر من محاولة مختلفة ، حاول بعضُها أن يقتحم عالم التراث وما يزخر به من موروث العقل العربى ، والوجدان العربى على السواء · ثم سطع نجم جمال الغيطانى، الذى تجاوز سخريات الجاحظ وتهاويل ألف ليلة ، إلى ما هو من صميم النفس العربية ، فى إيمانها القدرى ، وإحساسها الحاد بالزمن ، ونظرتها الكليّة إلى الحياة وما بعد الحياة ،وقد جمع هذا كله ، وغيره أيضا فى إحياء لغة الصوفية، ومعجم التصوّف · وهذا موضوع آخر ، يستحق عناية خاصة ، لابد أن تبذل، لأننا نرى أن هذه هى التجربة التى تستحق وصف الريادة ، إذْ عمقت مجراها بتكرار المحاولة ،مع تنوّع الموضوع ،ومزج جمالية اللغة بدرامية البناء الروائى ·

(٢)

يبدو أننا بحاجة - بدرجة ما - إلى الوقوف على أهم محاولات نجيب محفوظ للتجديد فى مجال الشكل الفنى للرواية لنرى متى كان يقلق فيعيد تقليب أوراقه ويراجع مخزون قراءاته ليجدد فى الشكل ، أو يرى أنه لم يدفع إلى الورق بكل مقتنياته بعد ، فيستمر على ذات الوتيرة · وبهذا المسح الطولى السريع سيظهر لنا أنه بلغ مرحلة استلهام التراث ، أو التأثر به ، على جسر من معاناة التجريب ، والتوسّع فى التواصل مع هذا التراث ، وليتأكد لنا أيضا أنه لا شىء ينتج من لا شىء ، وأن إرهاصات قديمة متناثرة هى التى تبرعمت ، ثم أزهرت ، حتى أصبحت ظاهرة تلفت الانتباه ، وتثير التفكير وتستحق أن تأخذ مكانها عندما نبحث فى سرّ الأصالة ، وأسباب الجاذبية ·

من الممكن ، بل من اليسير الكلام عن أنماط ، أو ثوابت فى مضامين رواية نجيب محفوظ : الثقة بالعلم ، الدعوة إلى الحرية ، الحارة ، الفتوة ، المصادفة المحسوبة ، الموت المباغت ، القاهرة ، لوعة المصير أو التشاؤم .. إلخ . ولكن ليس بنفس الدرجة من الإمكان الحديث عن شكل فنى لرواية نجيب محفوظ ، حتى مع وجود الثوابت ، مثل الالتزام باللغة العربية الفصيحة، وتطويعها للحوار ، ومن ثم طبيعة الشخصية ، والاهتمام بالمكان ، ومثل المراوحة بين التركيز الشديد ، حتى يُجمل حياة كاملة فى بضعة أسطر ، والإشباع الواضح ، حتى ينبسط الموقف المألوف فى عدد من الصفحات . وهذه الجوانب من صميم الشكل الفنى ، ولكنها ليست التى تصنع الإطار العام، ولا تحكم طريقة التقديم .

منذ المحاولة الأولى (عبث الأقدار) كشف الكاتب عن الجانب المأسوى للزمن : خوفو يتحدى الفناء فيبنى الهرم ، ولكنه يعجز عن استبقاء امتداده الخاص ، فتؤدى الحوادث إلى مصرع ولده ، ولىٍّ عهده !!

وفى (السراب) يقدم الرواية الوثائقية ، وإن أخذت شكل الرواية النفسية ، إذ حشد الملابسات والظروف ، التى يكون حصادها بالحتم ما كان عليه كامل رؤبة لاظ ، ثم ترتفع (الثلاثية) إلى مستوى الخلاصة والرحيق لكل ما انتهى إليه فى مرحلته الواقعية ، فالزمن البطلُ صانع المأساة ، والوثائق ورصد حركة المجتمع تؤكد موضوعية التحليل النفسى .. إلخ .

وفى (أولاد حارتنا) تتحول حركة الأجيال أو صراع الأجيال ،إلى حركات أديان ودعوات ، وصراع السلطة والقانون ، كما تتحول الحارات الثلاث (بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية) إلى حارة واحدة ، ذات شعب ، حارة باتساع العالم ، وبامتداد التاريخ ، فليست تنحصر فى جيل سى السيّد ، ثم ابنه كمال ، ثم أحفاده ، ولكنها تمتد من جبل إلى رفاعة ، إلى قاسم ، ثم عرفة ، ومن قبلهم أدهم ، فهذه متتابعة ، من خمس حركات ، سبقت (ميرامار) التى اعتمدت على خمس حركات أيضا ، ولكن هذا التوافق الخارجى ، أو العددى ، يتضمن من الاختلاف أكثر مما يتضمن من الاتفاق ،

أو التكرار ؛ لأن الرؤية المختلفة ، والموضوع المختلف ، يؤدى عند الكاتب إلى اختلاف فى أسرار التصميم ، حتى وإن حدث شبه ظاهرى ، أو بعض شبه فى جانب من الرواية ·

إن الخط الأساسى فى (أولاد حارتنا) ترويض الغرائز وإقامة العدل ، وهذا هدف ثابت تتابع عليه زعماء الحارة ، أو مصلحوها العباقرة ، وإن اختلفت وسائلهم فى تحقيقه ، ومع طبيعة الموضوع المثقل بالرموز ، المسجل للبطولات والهزائم ، الممتد زمانا إلى مالا يمكن تحديده ، كان مستوى الملحمة الشعبية ، وأجواء الحارة ، وسيطرة الرباب على طريقة التقديم هى القادرة على تجسيد الصراع وتأكيد الانتماء إلى الجماعة · أما قاطنو البنسيون فى (ميرامار) فإنهم متعاصرون ، بلا قضية مشتركة ، بل متباغضون ، ومن ثم ناسب هذا أن يقدم كلٌّ من عامر وجدى ، وحسنى علام ، ومنصور باهى ، وسرحان البحيرى ، رؤيته كما تبدو له الحادثة ، فى حال من الانفصال والاتصال ، دون التمازج أو التداخل ، ثم كان عامر وجدى صاحب إطلالة أخيرة ، تأكيدا لعلاقة البداية بالنهاية ، كما تفاوتت طرائق التعبير ، ما بين شاعرية عامر وجدى ، وضياع حسنى علام وفقره الروحى والعقلى ·

ويتأكد المنحى التجريبى فى (ميرامار) حين نتذكر (القاهرة الجديدة) وهى تقوم على أربعة أصدقاء ، أو زملاء ، جمع بينهم المكان والزمان ، ولكنْ ، لم تكن لهم قضية مشتركة ·· ومن ثم قدمُوا فرادى فى فصول متعاقبة ، ثم اجتمعوا دون أن يتجمّوا · إن تقديم الحادثة الواحدة عبر أربعة أشخاص وأربع روايات (كما فى ميرامار) يدلّ على نسبية الحقيقة ، وذاتية الرؤية ، كما أن الزوايا الأربع هى بمثابة الأبعاد الأربعة التى تتجسد بها الأشكال · وفى تلك الفترة كان فن التصوير السينمائى المعروف بالسينماسكوب هو السائد ، ويتم التقاط المنظر بثلاث كاميرات ، من ثلاث زوايا ، متباعدة ، لكنها تلتقى على بؤرة المكان ، كما يتم العرض بثلاث آلات متباعدة ، لكنها تلتقى على الشاشة، فتتوحد ، ويتجسّد المنظر ، ويتسع · وهذا ما كان فى(ميرامار) ·، وبالطبع فإننا لا نغفل « رباعية الاسكندرية » للورنس داريل ، التى سبقت إلى هذا الأسلوب من البناء ، ولعلها استهدته على نفس الأسس ·

وقد عاد الكاتب إلى الطريقة ذاتها ، مع إضافة وتعديل ، يناسبان الهدف المختلف ، وذلك حين كتب(أفراح القبة) بعد (ميرامار) بخمسة عشر عاما ، وقد قدمها أربعة أيضا : طارق رمضان ، وكرم يونس ، وحليمة الكبش ، وعباس كرم يونس . وقد كشف كل منهم - فى حكايته لما جرى - عن جانب من الحقيقة ، كما تبـــدو له ، وجانب من نفسه وعلاقته بالآخرين . غير أن (أفراح القبة) لابد أن تذكرنا بالقضية التى أثارتها مسرحية براندللو الشهيرة : (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ومسرحيته الأخرى : (كل شيخ له طريقة) ومسرحيته الثالثة : (الليلة نرتجل) وفى هذه المسرحيات - التى تصنف من الوجهة الشكلية على أنها المسرح داخل المسرح - نجد علاقة التوتر والتعارض بين الواقع الحياتى والواقع الفنى . وفى مسرحية (كل شيخ له طريقة) بصفة خاصة نجد العمل الفنى (وهو مسرحية أيضا فى رواية نجيب محفوظ) وقد استلهم من الواقع المباشر ، الذى لا يزال أبطاله الحقيقيون قريبى عهد به ، بل إنهم ، أو بعضهم ، سيقوم بإخراجه وتمثيله ، ولكن هذا العمل المسرحى يبدو أصدق من الواقع ، أو الأصل الذى أخذ عنه ، وأكثر إقناعا ، بل إن خيال الكاتب يستطيع - فى رواية أفراح القبة - أن يتكهن بما سيقع من هذه الشخصيات ، ويتوقع ردود الأفعال عندها .

ليس غريبا هنا أن نشير إلى أن التراث العربى عرف القصة التى يرويها أكثر من شخص ، على التتابع ، بحيث يقدم كل راوية مرحلة واحدة ، أو مشهدا ، أو وجهة تفسير ، يستكمله راوية آخر ، فثالث .

كما عرف التراث « القصة داخل القصة » ، وأشير هنا إلى مصدر واحد تكرر فى أخباره القصصية وحكاياته هذان النمطان ، وهو كتاب « الفرج بعد الشدّة » للقاضى التنوخى (من أدباء القرن الرابع الهجرى) ولا نستطيع أن نجزم ، أو نرجح ، استمداد هذين الشكلين من المصدر آنف الذكر ، لوضوحهما فى الآداب العالمية منسوبين إلى غيرنا فى العصر الحديث ، من جانب ، ولأن نجيب محفوظ لم يشر إلى كتاب « الفرج بعد الشدّة » فيما أشار إليه من قراءاته التراثية ، من جانب آخر .

وأخيرا .. فإن هناك روايتين من الإبداع المتأخر ، فى الثمانينيات ، تمّ توزيع المادة الموضوعية فيهما على نحو غير متكرر فى غيرهما : (الباقى من الزمن ساعة : ١٩٨٢) و(قشتمر : ١٩٨٨) وفى الروايتين لا نجد عناوين لفصول ، ولا أرقاما لفقرات ، وإنما تتماوج الأحداث زاحفة مع تنامى الزمن ما بين غلاف الرواية وغلافها الآخر ، دون فاصل أو علامة تعطى إشارة للتوقف . لا نريد أن تكون عبارة : « إن طبيعة الموضوع هى التى تفرض الشكل » عبارة جاهزة ، وإن تكن صادقة بالنسبة لغالبية روايات نجيب محفوظ، بدرجة تجعل من الشكل مضمونا ، ورمزا ، وبعدا جماليا فى الوقت نفسه . فى هاتين الروايتين يتمدّد البُعد الزمنى حتى يبلغ الأحفاد فى الرواية الأولى ، وحتى يحتفل أصدقاء قشتمر بالعيد السبعينى لصداقتهم ، فهما - بهذا - تتجاوزان أية رواية أخرى ، كما أنهما - على مستوى الشخصيات - تضمّان عددا محدودا ، فى أماكن ثابتة تقريبا . على أننا نعيد إلى امتداد الزمن ، واستمرار الشخصيات هذا الاختيار الخاص ، الاستثنائى ، لإلغاء الفواصل ، أو الفصول ، وكل ما من شأنه أن يقيم حاجزا بين مرحلة وأخرى ، أو بين حدث وآخر ، أو بين مقدمة ونتيجة . إن التجارب ، والأعمال ، والأحداث ، والخبرات المكتسبة ، مثل أيام العمر المنسابة على مهل، هى متصلة ، محكومة بالسياق ، لا تقبل العزل فى الواقع ، أو التجزيئ، حتى وإن تجمعت فى شهور ، أو أعوام .

(٣)

وإذًا ، فإننا مع كاتب روائي لم يتغافل عن أهمية الشكل أو يتركه يمضى على عواهنه ، لقد فكر ربما كثيرا فى جمالياته ليس كإطار خارجى لعدد من الأحداث المحبوكة ، أو الشخصيات المتشابكة حول قضية، وإنما كبناء ، يتحدد بوظائفه ، فتأخذ كل جزئية فى تكوينه الشامل موقعها لتشبع حاجة هى مطلب فى ذاتها ، بقدر ما هى مطلوبة لاستكمال الكلى ، تكملة ، وتكتمل هى أيضا

به ، وتحتشد الدلالات والرموز فى المساحة الواقعة بين الجزئى والكلى ، وفيها تتحرك اجتهادات النقاد ، وتختلف تفسيراتهم ، وتتجدد قراءة نجيب محفوظ ، فتستجد فيه أقوال ·

أما محاولة تعريب الشكـــل الفنـــى للرواية ، فإننا نستطيع أن نحـــدد مرحلة « القصد » ، برواية مثل « الحرافيش » أو « ليالى ألف ليلة » أكثر مما نستطيع ذلك برواية « رحلة ابن فطومة » التى تطورت فى بناء ذهنى تقابلى ، ذى طبيعة فكرية غالبة ، أما قنديل العنابى ، أو ابن فطومة ، فهو بطل معاصر ، ليس فيه من التراث العربى غير اسمه ، وهو مشغول بقضية عصرية ، حتى وإن أخذ موقعا فى التاريخ · على أن أمر تعريب الرواية ، من ناحية الشكل ، يبدو لنا أشدّ إيغالاً فى البعد ، وأخفى عند النظر المدقق ، من تلك الصورة الساطعة فى « الحرافيش » أو فى « ليالى ألف ليلة » ، إذا ما استبعدنا عامل القصد ، فليست الأعمال الفنية بالنيات ، وإنما بالنصّ المتحقق ، ولهذا، وبهذا يمكن أن نرجع بالمحاولة إلى الرواية الأولى ، مما يعنى أن التكوين الثقافى ، واللغوى ، والفنى ، لنجيب محفوظ كان يسير به إلى تحقيق هذا الهدف ، حتى ولو لم يكن واضحا بالقدر الكافى فى البدايات، وفى بعض الروايات ·· للقارئ ·· وللمبدع نفسه أيضا ·

فى الرواية الأولى : (عبث الأقدار) رأى المسارعون إلى القول أنها تستوحى الملك أوديب ، وهى عكس ذلك ، فقد أراد لايوس أن يتخلص من ولده دفاعا عن حياته ، أما خوفو فقد أراد أن يتخلص من طفل النبوءة ، ليحفظ ولده ، ويحفظ الملك لولده · ليس عبثا أن أطلق نجيب محفوظ على هذه الرواية اسم (حكمة فرعون) والرواية لا تدل على عبث الأقدار ، بل على حكمتها ، وإحكامها ، على أننا نرجع استيحاء قصة موسى وفرعون ، وبقدر ما نجد من نقاط مشتركة فى القصتين ، نجـــد اللغة العربية المتينة التركيب ، القادرة على إشباع الجو الروحى الذى تحركت فيه أحداث الرواية ، حتى يطلق على حاشية فرعون صفة « الصحابة » ·

إننا لا نستطيع بالطبع ، ولا نجد دافعا إلى البحث فى كل رواية عن وجه

من التشابه ، أو أوجه ، تستدعى من قريب أو من بعيد حادثة مأثورة من التراث الثقافى أو الدينى . ويكفى - فى المراحل المبكرة أن نذكر لهذا الكاتب حرصه على اللغة العربية ، برغم أنه بدأ الكتابة - فيما يزعم الزاعمون - بتوجيه من صاحب كتاب : « اللغة العربية والبلاغة العصرية » الذى يرمى العربية الفصيحة بنقائص الجمود ، والعجز ، والانحصار فى البيئة الصحراوية ، ويحمّلها ظالما ما كان سائدا من تخلّف وعزلة عن حضارة العصر ومنجزاته ، وبرغم ما تعرضت له الروايات الأولى من تجاهل النقاد ، ثم تحاملهم ، أو تحامل أكثرهم ، وكان رفض لغته العربية ، وبصفة خاصه حواره الفصيح من أهم نقاط الوثوب عليه ، مع أن تطويع العربية للحوار ، فى مستوياته الشعبية ، والفلسفية ، ينبغى أن يُعد من أهم منجزاته .

بل إن نجيب محفوظ كتب رواياته باللغة العربية فى مرحلة المدّ الطاغى للعاميات ، والمفارقة الجديرة بالتقدير أن هذا الحرص على « العربية » أنبثق عن موضوع مصرى صميم ، وبيئة شعبية متأصلة ، ثم .. كان المحتوى الفكرى مستقبليا إنسانيا بعيدا عن شبهة الجمود أو الاستغلاق أو التعصب .

ثم .. لابد أن تلفتنا ظاهرة المتصوف ، أو رجل الدين ، وهو من ثوابت الفن الروائى عند الكاتب ، إن نظرته إلى هذا النموذج الإنسانى ترتكز على الوعى التراثى التاريخى به ، إنه صاحب بصيرة ، ونظرة كونية ، لا تقوده المادة ، ولا تزعزعه الشدائد ، إنه ليس قسيس قرية فونتمارا ، ولا تقليده الشيخ الشناوى (فى رواية الأرض) وليس صورة من « متصوفى » زماننا الذين ينشرون صورهم فى الصحف ويعيشون فى قصور ، إن متصوفة نجيب محفوظ صورة مستلهمة من الحسن البصرى ، وبشر الحافى ، والنفرّى .

وهم يجسدون إرادة الخير ، والبصيرة التى تتجاوز قدرة العقل المحدود بتجارب الواقع ، المتكوّن من ممارسات هذا الواقع .

إن وجود شخصية رضوان الحسينى فى « زقاق المدق » والشيخ الجنيد فى « اللص والكلاب » ليس مجرد استكمال لقسمات المجتمع ، إنه بمثابة تحديد للطرف النقيض فى صراع بطل الرواية . إن الشيخ رضوان الحسينى من صميم

الزقاق ، ولكنه يجمع فى شخصه كل ما ينقص الزقاق من إيمان قائم على الوعى بالمسئولية الأخلاقية ، ومن نزاهة قصد وتوثب للتضحية ، وصبر على المكاره ، ومن هنا تكون مشاركته الإيجابية فى توجيه الصراع ، وإقرار المعنى النهائى للرواية ، بتصور مواقع شخصياتها وأحداثها تصورا صحيحا من خلال القياس إلى النقيض . أما الجنيدى : الباب المفتوح ، والظل الممدود ، فكانت دعوته إلى التسامح والبدء من جديد هى الحلّ الذى رفضه اللص ، فوقع بين أنياب الكلاب . وخلاصة ما نراه أن شخصية الصوفى فى روايات نجيب محفوظ قد تستجلب للكشف عن جانب من نفس البطل ، ولكنها قد تمثل أرضية اللوحة التى تتيح لكافة الألوان أن تتمايز بدرجاتها من خلال رابطة التوافق أو التناقض مع هذه الأرضية الأساس . وفى « ليالى ألف ليلة » خرجت جميع الشخصيات - تقريبا - من عباءة الشيخ عبد الله البلخى ، حتى تلك التى ترفض منهجه مثل الطبيب المهينى ، إن شخصية الصوفى لا تقف عند إضفاء لون شرقى أو إسلامى على الرواية ، إذ تتجاوز هذا إلى تمثيل الضمير العام ، والخير المطلق ، وهذا بدوره يحدد مسار الصراع ، ويعطى نبوءة النهاية ، ويؤثر - من ثم - فى تشكيل الرواية .

وعلاقة نجيب محفوظ بالقرآن الكريم يمكن تحديد مداها ومسارها من خلال دراسة إحصائية لمفرداته القرآنية ، وتراكيبه . ومع الإقرار بأن العمل الأدبى هو فى النهاية بناء أو تركيب لغوىّ ، فإننا نؤثر أن يكون رصد هذه العلاقة مستقلا ببحث خاص . ونكتفى بالتنبيه إلى مثلين واضحين ، استخدم فيهما الاقتباس القرآنى ليعبر عن جوهر الشخصية فى الرواية ، وليضفى على مسارها ، أو ختامها معنى يبدو استثنائيا ، ولكنه لا يلبث أن يمتد ليضم أحداث الرواية ، وصراعاتها ، وكافة ألوان المعاناة التى عاشتها شخصياتها ، تحت جناحين دافئين . عامر وجدى (فى : ميرامار) هو المثل الأول ، وقد جلس فى مدخل البنسيون ، تحت صورة العذراء ، يقرأ سورة الرحمن ، ويجد فى آلائها العزاء عن ماضيه ، والعون على مواجهة ما بقى فى عمره من أيام . والمثل الثانى نجده عند تلك الشخصية الغائبة الحاضرة فى « قشتمر » إنها سيرة

حياة لخمسة من الأصدقاء نعرف منهم ، أو يقدم الراوى لنا أربعة : صادق صفوان ، وإسماعيل قدرى ، وحمادة يسرى الحلوانى ، وطاهر عبيد الأرملاوى .

ثم يقول نجيب محفوظ عن الخامس : « والراوى . . . ولكنه خارج الموضوع » . وقد ظل محافظا على حياده تجاه شخصياته ، وإن لم يكن دائما خارج الموضوع ، فقد ترددت مثل هذه العبارات : « شلّتنا » - « هو أبرزنا فى المدرسة » - « انبثت فينا روح الوطنية ، التى لم تنتزع من قلوبنا حتى اليوم » «ووجدنا طاهر فى جانب وبقيتنا فى جانب آخر » - وهكذا تتكرر صيغة الجمع، المعلنة عن وجود الراوى فى قلب الأحداث ، بل نعرف - منذ الصفحة الأولى - أنه من العباسية الغربية ، ونعرف توجهه الروحى - فضلا عن موقعه الطبقى (ص ٢٤) حين يقول فى تقريره عن أحدهم : « طاهر عبيد ينتمى إلى طبقة حمادة ، ولكنه بميله إلى البدانة ومرحه وبساطته يبدو كأنه منا» . ومع هذه الرابطة الواضحة المستمرة ، فإننا لم نعرف عن حياته الشخصية أى شىء تقريبا ، فى حين لم يترك شيئا مما يرضى أو يسخط فعله واحد من الأربعة إلاّ وذكره ، ثم كان ، فى الصفحة قبل الأخيرة ، اقتراح صادق صفوان أن يحتفلوا بمرور سبعين عاما على صداقتهم . وبعد الشاى - كما يقول الكاتب : - « تراءى لنا أن يقول كل واحد كلمة للمناسبة » . وقال كل واحد من الأربعـــة الأصدقاء « كلمة » ، كنا نحن القراء فى غير حاجة إليها ، لأننا نعرف عن هؤلاء كل شىء تقريبا ، ولكننا أحسسنا أنها الفرصة الوحيدة المتبقية، ليســـفر الراوى عن جانب من تجربته الخاصة ، فإذا به يتأهب ، ويتذكر، ولكنه لا ينطق ، مطلع موال كان يردده متسول جوال إبان طفولته :

آمنت لك يا دهر　　　ورجعت خنتنى

غير أن صادق صفوان يقطع عليه شروده ، حين يتلو بصوت واضح : (والضُّحَى ، واللَّيلِ إذَا سَجَى ، مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى . .) إلى آخر السورة ، التى تعدد آلاء الله ورعايته لعبده فى الشدائد ، وما يتوجب على هذه

العناية الإلهية من واجبات ينبغى أن يؤديها الفرد اعترافا بما وهب الله سبحانه ·
إن اقتباس سورة « الضحى » ختام شاعرى رائع لمشهد الوفاء للصداقة الممتدة ·
ولكن وظيفة هذا الاقتباس ، أو إيحاءه وإشعاعه لا يقف عند حدود المشهد
الأخير ، أو ختام هذا المشهد ، كما أنه يصلح تركيزا وإجمالا لحياة الراوى
الغامضة أو المسكوت عنها على مسار الرواية ، بل إن هذا الختام يجمل تجربة
الحياة ، ونذير النهاية بالنسبة للأصدقاء الخمسة ·

هذه بعض الملامح التراثية التى منحت روايات نجيب محفوظ بعض ، أو
أهم علامات انتمائها إلى أدب أمتها العربية : فشخصية الصوفى ، سواء كان
إيجابيا مؤثرا، أو سلبيا مشغولا بنجاته الفردية ، هى نتاج الحضارة الإسلامية ،
والتراث الروحى العربى ، وهى موجودة بنمطيها تاريخيا ، ولا يمكن
استمدادها إلاّ من مصادرها · والأمر بالنسبة للغة القرآن ، وقصصه ،
والاقتباس المباشر منه ، لا يحتاج إلى توضيح ·

على أن هذه عناصر تعين على التشكيل ، وليست الصورة الكلية لهذا
التشكيل ، ولكنها مؤثرة فيه بالضرورة ·

وإذا كانت شخصية الراوى ، التى استعان بها نجيب محفوظ فى عدد من
رواياته ، كطريقة للتقديم ، تعد من الوسائل المنصوص عليها كإحدى طرائق
السرد القصصى الحديث ، فإننا نذكّر بأن الشاعر العربىّ القديم كان كثيرا ما
يجرد من نفسه شخصًا آخر يحاوره ، أو يفضى بذات نفسه من خلاله ، كما
أن رواية الأخبار فى كتب التراث ، سبقت دائما بسلسلة الرواة ، تقليدًا لرواية
الأحاديث النبوية ، ولهذا انتشرت صيغ : « حدثنا » ، « أخبرنا » ، وعن
فلان « أنه قال » وفى « رواية أخرى » إلخ ، مما يشير إلى عراقة هذا الأسلوب
فى طريقة نقل المعلومات ، وحتى تعداها إلى كتب الحكايات والنوادر التى لا
يهتم أحد من أين جاءت ، ولكن مؤلفيها ، أو جامعى نصوحها أرادوا أن
يضفوا عليها صفة الصدق ، وصحة النقل بهذه « اللازمة » التراثية ·

(٤)

ونصل إلى الروايات التى نرى أنها أفادت من التراث إفادة مباشرة فى تشكيلها الشامل ، وأنها - بهذا - كانت الصورة الواضحة لخلاصة سعى نجيب محفوظ نحو تعريب الشكل الروائى . وأذكر حوارا جرى بينى وبينه فى الإسكندرية ، إبان صيف ١٩٧٧ ، وكان مما قال إنه يتوق إلى كتابة رواية ذات تكوين عربى . كان الكشف عن النية مدهشا لى ، بمقدار ما كان محيرا ، لأن التكوين العربى ، أو التشكيل العربى للرواية مصطلح جديد اقتحم علينا الحوار ، لم أفكر فى حده أو شروطه . ولهذا سألته : ماذا يقصد بالتكوين العربى ، أو الطريقة العربية فى القصّ ؟ قال مجملا فكرته : إن الحكاء العربى - كما نذكر فى ألف ليلة - يبدأ بحكاية ، يقطعها بحكاية أخرى ، وقد تقطع السياق عدة حكايات ، تستقل كل واحدة بنفسها ، ولكنها تنتهى إلى إكمال الحكاية الأولى ، ولا تخرج عن مغزاها العام ، أو إطارها .

وهنا لنا ملاحظتان :

الأولى : أن استنتاج نجيب محفوظ لطريقة القصّ فى ألف ليلة صحيح، ولكنْ : هل هى طريقة عربية ، ابتدعها القصاص العرب ؟ أم جاءت إليهم مع « كليلة ودمنة » عبر أصوله الهندية ، ثم الفارسية ؟

الثانية : أن هذه الطريقة إحدى طرائق الحكائين العرب ، ولكنها ليست الطريقة الوحيدة ، بل ليست « الأقدم » وإن تكن الإشارات قليلة ، والنصوص أقل . ولكننا نعرف أن النضر بن الحارث - فى عصر النبوة - كان يقص حكايات رستم واسفنديار ، وهى ذات طابع ملحمى ، وكان بنو أمية ينشرون القصاص فى المساجد ، وكانت قصصهم ذات هدف وعظي ، مما يشغل القاص عن هدف التشكيل الجمالى .

إن الحديث عن تعريب الشكل الفنى للرواية لا يتطلب بالضرورة أن يكون لدينا شكل فنى متفق عليه أنه يمثل الطريقة الحكائية العربية . إن شكل الرواية الحديثة لم يخضع لهذا الاتفاق حتى الآن ، ولم يكتسب فن الرواية فى مجمله أسسه النظرية بعد ، كما اكتسبها الشعر أو الدراما مثلا ، رغم مرور

أكثر من قرنين على تميز المصطلح والتجريب فيه · غير أن الأمر لا يقف عند ما اعتبره نجيب محفوظ طريقه عربية في القصّ ، وإن كان أجلاها فى تشكيل الحكاية وتداخل الحكايات : لقد قدم الجاحظ فى البخلاء طريقة ، وفى المحاسن والأضداد طريقة أخرى ·

وقدم فنّ المقامة البطل الواحد المتخفى فيما لا يحصى من الصور المتناقضة ، والبطل المستمر ·

وَقدّم إخوان الصفاء نموذج الرواية الدرامية فى « رسالة تداعى الحيوان على الإنسان أمام محكمة الجان » ·

وكتب ثلاثة قصة حي بن يقظان ، بثلاثة مستويات من الرمز والإيغال فيه ، وما يترتب على هذا من علاقة عكسية بالزمان ، واهتمام بملامح المكان·

وإذا تأملنا هذا وغيره ، وأضفنا إليه باب الملاحم والسير الشعبية الذى يفضى إلى دنيا رحيبة ، وجدنا أنفسنا أمام ذخيرة واسعة الثراء والتنوع ، وكلها عربية ، وكلها تراثية · على أننا سنضيف أمرا آخر ، وسنجد الدليل عليه فى إبداع نجيب محفوظ نفسه ، وذلك حين يتخذ طريقة فى تشكيل المادة الروائية ، هى طارئة فى مجال الاستخدام القصصى ، ويستوى فى هذا أن يكون ابتكرها، أو نقلها عن مجال معرفى آخر ، غير القصص والحكايات ، ولكنه فى هذا الاستخدام يجسّد إحدى سمات الشخصية ، أو الثقافة العربية ·

فى روايتين متباعدتين زمانا : « المرايا » (١٩٧١) و « حديث الصباح والمساء » (١٩٨٧) اعتمد الترتيب الهجائى فى تقديم صور شخصياته ورسم علاقاتها ، وتحديد مصائرها ·

فى (المرايا) قدم خمسا وخمسين شخصية ، غير الراوى الذى لم يستقل بفقرة خاصة مثل بقية الشخصيات ، وكان توزيعها حسب الترتيب الهجائى كالآتى :

الحرف أو الرمز الصوتى	عدد الشخصيات التى يبدأ اسمها به
ث / ح / خ / د / ر / غ / ق / هـ /	١
و / ى	
ب / ج / ز / ش / ط / ف / ك / ن	٢
مـ	٣
أ	٤
س / ص	٥
ع	١٢
ت / ذ / ض / ظ / ل	مهملة ، لم يبدأ بها اسم

وقبل أن نقرأ هذا الجدول قراءتنا الخاصة نتذكر أن اللغة العربية - شأن سائر لغات العالم ، لا تسوّى فى الاستخدام بين جميع أصواتها ، فهناك أصوات كثيرة الدوران فى مفردات اللغة ، وأصوات متوسطة ، وأخرى نادرة ، وقد تهمل مع الزمن ، أو تقلب · · إلخ · وهذه النسب يمكن الاقتراب منها بتأمل أبواب المعجم ، ويمكن ضبطها أو تقريبها بالتحليل الصوتى للغة الكلام ، أو لغة التأليف · ولم يكن هذا ببعيد عن اهتمام نجيب محفوظ، أو استطاعته الوصول إليه لو أراده · ولكنه فى انتقاء أسماء شخصياته لم يركن إلى نسبة شيوع الصوت فى اللغة العامة · بل لم يحتكم إلى نسبة شيوع الأسماء فى البيئة ؛ فالذى يتأمل الأسماء الشائعة فى مصر ، على المدى الزمنى للمرايا ، وهو ليس بالطويل ، لا يمكن أن يساوى بين صوت مثل الباء ، أو الجيم ، أو الفاء ، وآخر مثل الثاء أو الخاء · كما يصعب التسليم بأن نسبة الألف إلى العين هى : ٤ : ١٢ أو أن الأسماء التى تبدأ بالصاد أكثر من التى تبدأ بالميم ·

وإذًا فإن نجيب محفوظ أراد أن يحقق نوعا من التوازن بين الحتمية والحرية،. بين القدرية والاختيار · إن الترتيب الهجائى للأصوات حتمى ،

قدرى ، بمعنى أننا نتوارثه ، لاحيلة لنا فيه ·· وبهذه الحتمية القدرية يأخذ «إبراهيم عقل » موقع الصدارة فى (المرايا) وهو شخص متقلب مستهجن ، بل موضع ازدراء - تقريبا - من الراوية ، ثم موضع إشفاق ، أما الدكتور ماهر عبد الكريم ، صاحب الصالون المجمّع ، المحرك والقدوة الأثيرة ، فإنه - برغم كل هذا الحب له - ينبغى عليه أن ينتظر دوره ، أو ترتيبه فى حرف الميم!!

أما حرية الكاتب ، أو اختياره ، فقد تحقق فى انتقاء عدد الأسماء التى خصّ بها كل صوت هجائى ، غير خاضع لاعتبار واحد محدد ، فهو مرة يستجيب لنسبة الشيوع فى البيئة والزمن ، وأخرى لإيحاء المعنى ، أو إيقاع الوزن للاسم الحقيقى للشخصية ، إذا اعتمدت (المرايا) فى مجموعها على تقديم صور لأشخاص يعرفهم الكاتب ·

وتختلف « حديث الصباح والمساء » عن « المرايا » - من بين اختلافات شتى - فى أنها تروى تاريخ أسرة منقسمة ، متنامية ، هى قطاع طولى فى المجتمع المصرى منذ عصر الحملة الفرنسية إلى اليوم ، فى حين أن « المرايا » قطاع عرضى ، شريحة معاصرة لتأليفها · وفى حدود عائلتى يزيد المصرى ، والمراكيبى ، كيف وزعت الأسماء ؟ هذا الجدول يختصر الصورة فى علاقات ونسب ، لسبع وستين شخصية قامت عليها الرواية :

الحرف أو الرمز الصوتى	عدد الشخصيات التى يبدأ اسمها به
خ / غ / هـ / ى	١
ج / ر / ز / ق / ل / و	٢
ب / د / س	٣
ش / ص / ف / ن	٤
أ / م	٥
ح	٧
ع	٩
ت / ث / ذ / ض / ط / ظ / ك	مهملة ، لم يبدأ بها اسم

ونلاحظ أن التوزيع الصوتى هنا أقل مصادمة لنسب شيوع الأصوات فى الاستخدام العام ، وفى أسماء الأشخاص بصفة خاصة ،ولكن هذا التوزيع اضطر الكاتب إلى مجافاة نوع من السلوك الواقعى المشاهد ، فعلى الرغم من أن تاريخ هاتين الأسرتين : المصرى ، والمراكيبى يمتد إلى أكثر من قرنين ، فإنه لم يتكرر فيهما اسم واحد ، باستثناء حالة واحدة حيث تكرر اسم « أحمد » مرتين ، مات أولهما طفلا ، وكان به مفتتح الرواية ، وهذا خلاف المشاهد ، فحين تكون فى الأسرة شخصية ناجحة ، أو محبوبة ، أو فى الحياة العامة مثل هذه الشخصية فإن التسمية بها لابد أن تتكرر مرات . ومع هذا فقد تجنبه الكاتب ، حتى لا يوقع نفسه ، ويوقعنا معه فى اضطراب شامل وتداخل ، فحيث لا تحتكم الأحداث إلى سياق الزمان ، أو وحدة المكان ، وإنما تتحرك بحرية لا يحد منها غير موقع الشخصية فى السياق الهجائى ، فإن احتمال الفوضى وضياع الخط أو الخطة هو الأقرب ، ولكن هذا لم يحدث فى هذه الرواية الدقيقة التصميم .

غير أن نجيب محفوظ ، ولكى يرعى هذا التقليد العائلى المستقر ، والسلوك الاجتماعى المألوف ، كان يقارب بين بعض الأسماء مثل : حسن وحسنى ، حكيم وحليم ، جليلة وجميلة ، زينب وزينة ، شاكر وشكيرة وشهيرة ، عامر وعمرو ، نادر ونادرة .

وبعد . .

فما الذى نفيده من هذا كله ؟

قبل أن نحاول الإجابة نذكر أن طريقة التقديم الهجائى للشخصيات عريقة فى كتب التراجم والأعلام العربية ، وهى مستمدة من تنظيم المادة اللغوية فى المعاجم ، وهدفها دقة الحصر ، وتجنب التكرار ،واستيفاء الاحتمالات بتقليب المادة الواحدة . فهل أراد نجيب محفوظ أن يحقق هذه الأهداف ذاتها بانتقاء هذه الأسماء للشخصيات،وربطها بعلاقات المكان والزمان (فى المرايا) وعلاقات القرابة(فى حديث الصباح والمساء)؟ هذا احتمال وارد لا نستبعده ، ولكن المرمى الفلسفى الاجتماعى هو الأسبق إلى اختيارنا ، فى الأخذ بالترتيب

الهجائى للأصوات ، أو الحروف احتكام إلى الحتمية القدرية ، كما سبقت الإشارة ، وإسباغ لثوب الموضوعية ، وإعمال لعنصر الاختيار ، بل المصادفة ، التى لم يهملها نجيب محفوظ فى أى عمل من أعماله ، وإنما رتّب عليها تأثيرات لها عملها ونتائجها ، بل قد تكون الضربة القاضية ، أو القرار الحاسم من فعل المصادفة المستعصية على الفهم والتفسير ، ولكن ، لأننا فى عالم له قوانينه الطبيعية ، والاجتماعية ، ولا تحكمه المصادفات ، أو هى غير مطلقة اليد فى إدارته ، فإنه لابد من تحقيق توازن بين الموضوعية ، والجبرية ، والمصادفة · ونضرب مثلا بالمشاهد الآنى : قد يتخرج أحمد وأمير فى كلية واحدة ، وشهر واحد ، ويحصلان على نفس الدرجات والمجموع ، وهما ينتميان معا إلى صوت الهمزة ، ومع هذا سيحتكم معلن النتيجة إلى الصوت الثانى فى الأسم ، ويكون « أحمد » الأول ، ويحمل « أمير » وصف « الأول مكرر » ، وسيترتب على هذا مميزات ، وتختلف مصائر ، ترتيبا على هذا الفارق الضئيل غير المحسوس !! من هنا بدأت (حديث الصباح والمساء) بأحمد محمد إبراهيم ، الذى مات طفلا ، وخلف شجنا مبكرا فى قلب الراوى ، دون أن يخلف أىّ أثر فى مجرى الرواية ، وختمت بيزيد المصرى (الذى انفرد بحرف الياء ، ولهذا الانفراد مغزاه ، كما أن لوضعه فى النهاية مغزاه كذلك) مع أنه كان بداية لكل الأحداث ، ولغالبية الشخصيات ·

فلتكن طريقة الترتيب الهجائى فى كتب الأعلام والتراجم ليست عربية ، أو ليست وقفا على التراث العربى ، ولكنها - فى الحقيقة - أخذت مداها فى هذا التراث ، حتى ألفت كتب تترجم لمن يحملون اسما معينا (المحمدون من الشعراء مثلا) فلو قلنا إن التراث العربى فى صورته الشاملة ممنهج على الترتيب الهجائي ، وأنه نموذج للصرامة والدقة ، لم نجاوز الحقيقة ، كما أننا لا نجاوز الحقيقة·إذا قلنا إن نجيب محفوظ حين أخذ بهذا التشكيل خلق توازنا بين الانفصال والاتصال ، وتوازنا بين القدرية والاختيار ، وأنه بهذا جعل التشكيل هو المضمون ، أو فى نسيج المضمون ·

وهناك محاولتان أخريان اعتمدتا على نوعين أو أساسين مختلفين لترتيب

المادة الروائية : الأولى « حكايات حارتنا » والأخرى : « يوم قتل الزعيم »
وقد ترك أمر ترتيب الحكايات فى حكايات حارتنا ، وعددها ثمان وسبعون حكاية ، لحرية التذكر ،والتداعى ، وإن أخضعت الحكاية الأولى والأخيرة لنوع من الرباط الخاص ، فقد كانت « التكية » بداية الدهشة ،والتطلع ، وكانت مناقشتها على ضوء العقل نهاية القلق ودعوة إلى التسليم بها ، وليس التسليم لها · تبدأ الحكايات والراوى طفل ، وتنتهى وهو صبى ليس بالبعيد عن الطفولة ، ومن هنا كانت الشخصيات تنثال عبر تقاطر الحكايات ، دون أن يكون له دخل فى توجيهها ، وقد شارك بكلمات قليلة ، لم تكن صائبة ، بل ربما صنعت أزمة (الحكاية رقم ٤٩ عن زائر الليل) إنه حتى الحكاية رقم ٥١ لا يزال طفلا يلعب أمام البيت مبتهجا بالشمس ، وفى الحكاية رقم ٧٣ يسأل الدهشورى أبا الراوى عن معنى الحياة !! فهو لا يزال طفلا يتذكر ، ولكن ما يذكر يتجاوز طاقة طفل ، وطريقة طفل · إن آخر حدث خارجى ، يمكن به التعرف على موقع الراوى · المؤلف - من الزمن هو موت سعد زغلول (الحكاية رقم ٢٣) ولم يذكر من الأحـــداث الخارجية غير ثورة ١٩١٩ وزعيمها ، ثم يظهر الحب الذى يصبح طرفا فيه عقب ذلك (بدءًا بالحكاية رقم ٢٤) ولكن الحكايات تنتهى مع الصبا المبكر ، مفتوحة على قضية (التكية) لا تنتمى إلى عصر الصبا المبكر · مع هذا لا ننكر ملاحظة اتساع الاهتمام مع ترادف السنوات ، وتبدو الحارة أحيانا بمساحة مصر ، وأحيانا باتساع العالم وهموم الإنسان المعاصر ، ولكنها - فى كل مستوياتها - حارة نجيب محفوظ بالقبو ، والتكية ، والخمارة والمقبرة ، والفتوات ، ونساء الليل ، والجو المشبع بالغموض والشاعرية ، وبالصراع والانتهازية معا ·

أما الرواية الأخرى « يوم قتل الزعيم » فقد تحققت الحتمية فيها بطريقة تختلف كثيرا عن « المرايا » و« حديث الصباح والمساء » إذ قامت على تسع شخصيات مؤثرة ، ولكن ثلاثة أسماء فقط هى التى اختيرت عناوين لواحد وعشرين فصلا ، مع صفحة ختامية : بدأ الرواية بالجد : محتشمى زايد ، ثم بالحفيد : علوان فواز محتشمى،ثم بخطيبة هذا الحفيد : رندة سليمان مبارك ·

وقد تكرر هذا التعاقب للأسماء الثلاثة سبع مرات (والرقم ٧ تراث شرقى ، وعربى بصفة خاصة) ثم كانت كلمة الجد ختاما ، بنفس الطريقة التى عاد بها عامر وجدى ، ليختم « ميرامار » .

سنترك جانبا ما يمكن أن تحمل الأسماء من دلالات ، على جيل الجد ، وجيل الحفيد (الناصرى) وجيل الأب الضائع فى الوسط دون ذكر ، ودلالة التناقض فى اسمه (فواز) وما يدل عليه اسم الخطيبة المتنازعة بين العاطفة والمصلحة ، واسما المتنازعين عليها : علوان وأنور .. نتركه جانبا على أهميته هنا ، لأن نجيب محفوظ نادرا ما استخدم الأسماء متجاوزا بها دلالتها لتمييز الأشخاص (من هذا النادر أسماء شخصيات رواية الطريق ، وأسماء الأماكن فيها أيضا) لكننا نتأمل حتمية التعاقب ، ودلالة إغفال حلقة الأبوّة ، وحرمانها حق الصدارة . وهذا التعاقب الدقيق يعنى أننا بين طرفين يتجاذبان ثالثا ، ووجود « أنور علام » مصادفة محسوبة ، تُحسم الأمور لصالحها ، ثم تَدفع حياتها ثمنا : يوم قتل الزعيم .

ونصل غاية تطوافنا بين روايات نجيب محفوظ متلمسين أدواته فى تعريب الشكل الفنى للرواية ، بوقفة عند « ليالى ألف ليلة » ، وهى أشد إيغالاً فى الشعبية والاعتماد على الموروث الشعبى من « ملحمة الحرافيش » المثقلة بالرموز والدلالات الاجتماعية ، والسياسية ، والتحليل التاريخى ، والحضارى ، غير أن « ليالى ألف ليلة » كانت أكثر حرية ، وربما أقل فنا ، من ناحية صنعة الرواية المحبوكة ، حتى لتبدو (ألف ليلة) وكأنها الأساس الفنى ، أو المحاولة التمهيدية لملحمة الحرافيش ، رغم أنها صدرت بعدها ، كما تبدو « أولاد حارتنا » بمثابة الأساس الفكرى لها ، أو التجربة التى قالت معناها بطريقة استفزت بعض الناس ، فقالته « الحرافيش » بطريقة استجاب لها الجميع .

و« ألف ليلة » تستند إلى تراث عربى قديم وحديث ، وتراث عالمى أيضا ، ولكن الأصل العربى القديم هو الأساس ، ويتجاوز فى اعتماده على الخوارق والسحر والتقمص والحيلة كل ما استطاع الروائى المعاصر فى أى مكان الاتيان به وتسويغه فى سياق يقبله الواقع ، وقد اعتمد الكاتب على هذا

الأساس بدلائل واضحة ، ولم يغادر إطاره العام ، ووسائله ، مع إضافات اختلف فيها ، أو تجاوز بها الأعمال الحديثة لدى الحكيم ، وطه حسين ، وباكثير ، وعزيز أباظة وعبد الله البشير فى مسرحيتهما الشعرية المشتركة ·

تشكلت حكايات « ليالى ألف ليلة » فى سبعة عشر فصلا ، أو فقرة ، حملت عناوين :

١ - شهريار ٢ - شهرزاد ٣ - الشيخ
٤ - مقهى الأمراء ٥ - صنعان الجمالى ٦ - جمصة البلطى
٧ - الحمال ٨ - نور الدين ودنيا زاد
٩ - مغامرات عجر الحلاق ١٠ - أنيس الجليس
١١ - قوت القلوب ١٢ - علاء الدين أبو الشامات
١٣ - السلطان ١٤ - طاقية الإخفاء
١٥ - معروف الإسكافى ١٦ - السندباد ١٧ - البكاؤون ·

التركيز على « الشخصية » واضح فى غلبة أسماء الأشخاص ، وقد يعتمد على الصفة : (الشيخ - الحمال) وقد يمزج بينهما : (مغامرات عجر الحلاق) ويجمع بين شخصين : (نور الدين ودنيا زاد) أو أشخاص : (البكاؤون) أما المكان فقد فاز بعنوان واحد : (مقهى الأمراء) والخوارق بآخر : (طاقية الإخفاء)

إن كل ثوابت نجيب محفوظ الروائية متحققة فى هذه الرواية ، إن لم يكن بلفظها الاصطلاحى ، فبمعناها ، (التكية مثلا ، والقبور) مقهى الأمراء نفسه صورة مصغرة لحارة نجيب محفوظ ، التى تجمع فى صعيد واحد بين كل طبقات المجتمع · والفتوات والصعاليك ، والطموح إلى الجبروت ، والعشق ،والانتهازية ، والصوفى ، وصراع السلطة وإرادة العدل ·

تنفست شخصيات الأصل التراثى بأسمائها وصفاتها وبعض ما صنعت هناك ، ولكنها هنا تمضى وفق تخطيط يحكمه إطار البداية ، فقد بدأت رواية نجيب محفوظ فى أعقاب انتهاء الأصل التراثى ، ففى يوم إعلان العفو عن شهرزاد ، أو إعفائها رسميا من القتل ، بدأ تغيير شامل فى كل شىء ، قد يسفر عن نفسه فجأة وصراحة ، مثل ضيق السندباد بالمدينة ، وعزمه على القيام برحلة والالتحاق بسفينة، وقد يحدث بالتدريج ، وبعد مخاض عنيف ،

مثل تغيرّ شهريار ، فلم يكن قرار العفو ، والتوبة عن سفك الدماء إلاّ بداية ، وقد رأينا الوحش القديم الكامن فيه يتحفز للانقضاض من جديد ، ولكن سيطرته على إرادته ، أو تدخــل ظروف خارجية تعينه على تثبيت موقعه الجديد ، حتى يحكم من خلال التذكر (ص ٦٥) بأن الموت هو المغزى النهائى لحكايات شهرزاد ، ويتعظ من تجربته الخاصة ، فيعفو عن الخطيئة بعد الحكم بضرب العنق على المعين بن ساوى وجميلة زوجة الزينى ، لأن السلطان شهريار تذكر يوم هرب عاريا ، من بيت « أنيس الجليس » (وحكاية وضع رجال السلطة فى صناديق باستدراج امرأة جميلة موجودة فى « المحاسن والأضداد » أيضا المنسوب إلى الجاحظ ، وسبق إليها محفوظ عبد الرحمن فى مسرحيته الجميلة : « حفلة على الخازوق ») ، كما لم يجد السلطان حرجا فى أن يستدرك على نفسه ، ويصحح موقفه حين يشاهد السلطان الزائف وطريقة تحقيقه فى جريمة معلنة ، فيأخذ بحكمه ، ويعفو عنه .. وهكذا يتراجع «الجبار » ليكشف « الإنسان » عن نفسه ، فلا يجد بدا ، أو حرجا فى أن يعترف بأنه كان يدرك أن شهرزاد لم تكن تحبه ، لكنه أراد أن يعاقب نفسه بقربها ، ورؤية علامات كدرها حين تشاهده .. ثم ينتهى إلى الحكمة : « لم أعد أبحث عن قلوب البشر » (ص ٢٥٨) ويقرر القيام برحلة يكتشف بها ذاته ، وهنا يلتقى بنهاية مسرحية عزيز أباظة ، وعبد الله البشير .

لقد نقىّ نجيب محفوظ « الأصل » مما لا ينتمى من عناصره إلى الجوّ الذى رغب فى إضفائه على عمله ، فاستبعد الحيوان تماما ، وتحرّك التقمص عبر شخصيات إنسانية (التقمص فى الأصل يتحول فيه الإنسان إلى خيوان ، وقد يحدث هذا بفعل السحر) كما أنقسم الجن إلى مؤمن وكافر ، ولم يكتسب حق أن يكون عنوانا إلاّ حين يتخذ شــكل البشر ويؤدى أعمال البشر (أنيس الجليس هى زرمباحة) بل يخضع لمدركات البشر - المؤلف - حتى يقول الجنى سنجام لزميله « انظر ماذا يفعل الزمان والمكان » . (ص ١١٠) وهذه مقولة هائلة ، تلخص باقتدار فلسفة الفن الروائى عند نجيب محفوظ .

* * *

الفصل الثانى

فلسفة الوجود والضياع

« الغيطانى نموذجا »

لجمال الغيطانى حضور قوى ، متشعب ، فى الرواية العربية المعاصرة ، إذ استطاع أن يحقق لها من الجماليات ما ظلت عاجزة عن بلوغه زمنا ليس بالقصير ، تطوف حوله ، أو تقاربه ، أو تجربه دون أن تجرأ على انتمائها إليه ، وتبنيه صراحة ، وبإصرار هو سمة الرواد عادة . يتأكد هذا بمجرد النظر فى الفروق الشاسعة بين عملين اهتما بحدث تاريخى واحد هو المرحلة المأزومة من حكم المماليك وسقوط مصر فى يد العثمانيين . لقد كتب محمد سعيد العريان هذا الموضوع فى شكل رواية بعنوان « على باب زويلة » (توفى العريان عام ١٩٦٤ ونشرت روايته عام ١٩٥٧) واتخذ الغيطانى فى روايته « الزينى بركات» (١٩٧٥) المرحلة ذاتها موضوعا لرؤية ، وهنا مفارقة دالة ، فما أخذه الغيطانى من المصادر التاريخية يتجاوز - فى كمه وكيفه - ما أخذ العريان ، مع هذا قدم الأخير حكاية تقليدية (وفى أحسن الأحوال : تسجيلية) وقدم الغيطانى عملا اعتبر رائدا فى تشكيل الرواية المعاصرة . يتأكد هذا - مرة أخرى - بالتدقيق - وليس بمجرد النظر - فيما بين روايات نجيب محفوظ ، حتى تلك التى سبقت الإشارة إليها على أنها طرائق خاصة بمحفوظ فى مقاربة التراث ، وبين روايات الغيطانى فى جملتها وتفاصيلها . إن تقديمنا لمحفوظ له ما يبرره من اقتدار فنه ، وأنه رسّخ فن الرواية فى العربية وجعل من كتابها ما يشبه القبيلة المعتبرة ، وكانت من قبل شرذمة ليس لها حساب ، وإذا كان الغيطانى نفسه يتولى نجيب محفوظ ويعتبره بمثابة الأب الفنى - كما يردد دائما - فإنه يعرف جيدا أين يقع الاختلاف ، ليس بين منهجه الروائى ومنهج

محفوظ وحده ، وإنما بينه وبين الموجة الصاعدة فى الستينيات حيث بدأ الغيطانى رحلته الروائية ·

لقد كان « التغريب » بمعنى الاتجاه إلى الرواية الغربية (عامة) نموذجا ، وبمعنى إذكاء أجواء الغرابة والكابوسية الكافكاوية أساسا ، وفى هذا الجو المشحون باللحاق بالرواية العالمية عبر محاكاة النموذج ، هذا الجو الذى أرسته روايات نجيب محفوظ ، وحنا مينه ، واستطاع الطيب صالح - فى محاولته المبهرة « موسم الهجرة إلى الشمال » أن يتخطاه بالنموذج أكثر مما تخطاه بالتشكيل الفنى أو براعة استخدام معطيات التراث الشعبى ، دخل الغيطانى بالرواية العربية إلى آفاق المعاصرة من باب التراث ، بالعودة إلى الأصول ، عودة شاملة واعية بمصادره ، وطرائقه ، وما يتقبل هذا العصر من مختزناته ·

لقد كانت « الزينى بركات » بمثابة صدمة الإفاقة النهائية للرواية العربية من الدوران فى الفلك الغربى ، وحين أتبعها « بالتجليات » ثم بعدد آخر من الروايات فإنه أغرى كتابا آخرين وأوجد لديهم الأمل فى استقلالية آفاق الرواية العربية بصورة قاطعة ·

لقد ألفت دراسات اتخذت من « الزينى بركات » مادة لنقدها ، ثم «التجليات » بصفة خاصة : (بشير القمرى : شعرية النصّ الروائى : قراءة تناصية فى كتاب التجليات : شركة البيادر · الرباط ١٩٩١ - مأمون عبد القادر الصمادى : جمـال الغيطانى والتراث : مكتبـة مدبولى · القاهرة ١٩٩٢ - عبد السلام الككلى : الزمن الروائى : جدلية الماضى والحاضر عندَ جمال الغيطانى من خلال الزينى بركات وكتاب التجليات · مكتبة مدبولى · القاهرة ١٩٩٢ - مفيدة الزريبى : مداد التاريخ وخطاب الرواية العربية : نموذج الزينى بركات - الأهالى · دمشق ١٩٩٤ - وجيه يعقوب : استلهام التراث فى روايات جمال الغيطانى ، رسالة ماجستير مخطوطة ، كلية الألسن جامعة عين شمس · القاهرة ١٩٩٥) هذا ما توفر لدينا من دراسات ، غير متابعات نقدية كثيرة · وعناوين الكتب السابقة تركز على الشعرية ، والتناص مع التراث ، واستخدام الزمن الروائى ، وكما يأخذ التناص مع المصدر التاريخى (كتاب

بدائع الزهور) مداه فى « الزينى بركات » الذى يبلغ درجة الاستنساخ ، فإن كتابات ابن عربى الصوفية تترك طابعها فى « التجليات » وهذا تعميم قامت الدراسات السابقة بتفصيله ، إذا دققنا فيه سنجد الغيطانى حاضرا فى الرواية المكانية (التى سيطلق عليها خيرى شلبى صفة « جغرواية » حين يكتب رواية بطن البقرة ، ١٩٩٦) وتلك فى « خطط الغيطانى » وإن كان نجيب محفوظ مؤسس هذا الاتجاه فى « زقاق المدق » ثم « الثلاثية » وإن لم تعتبرا من روايات المكان ، وهو حاضر أيضا فى الرواية العجائبية ، وفى « التجليات » لمع ومحاور تنتمى إلى العجائبية ، ولكنه حين يكتب « شطح المدينة » يقدم عملا متميزا فى هذا النوع الأدبى ، وهو حاضر كذلك فيما يمكن أن نصطلح على تسميته - تقزيبا لمنهجه - الرواية الجنسية ، أو الجنس فى الرواية · وقد أخذ هذا المحور صورا مختلفة تناسب السياقات والأماكن ،فهو فى « الزينى بركات» يكشف عن جانب من طبائع الحياة فى قصور المماليك (لعلها الأصل لما تمّ تصويره فى حكايات ألف ليلة) ، وفى « رسالة فى الصبابة والوجد » يبنى الرواية على رؤية تقابلية بين العذرى والحسّى فى نفس واحدة ، ومدى زمنى محدد ، ومكان محدد · · · وهكذا · ·

سنتأنى قليلا عند ثلاث روايات ، لم تسرع إليها « الدراسات » مسارعتها إلى « الزينى » أو « التجليات » ، ولكننا نرعى فيها قوة الاستمرار ، وتأصيل المسار :

* *

١ - رسالة فى الصبابة والوجد (١٩٨٧)

« رسالة فى الصبابة والوجد » عنوان اختاره جمال الغيطانى لعمله الفنى، ليدل منذ ما قبل الكلمة الأولى على عمق ارتباطه بتراث أمته ، ومنهجها فى القصّ وطريقتها فى التعبير عن مكنون تجاربها ، وبخاصة التجارب الوجدانية الصادرة عن خبرة شخصية مباشرة · يسميها « رسالة » ، فنستدعى على الفور تلك الطائفة من المقالات ، المطولة أحيانا ، والمختصرة فى أكثر الأحايين ، ولكن رسالة الغيطانى ليس مقالة ، أو هو لا يريد لها أن تكون

مقالة ، ولا أن يتلقـــاها الناس بعقولهم وأفكارهم وجدلهم كما يتلقون المقالات . إنه ينشرها فى سياق سلسلة من الروايات ، فضلا عن أن الصفحة الأخيرة من الغلاف تشير إلى مكانته أو مكانه فى الرواية العربية الحديثة تنظيرا بمكانة تولستوى ، كما يقول السطر الأخير من هذا الغلاف الأخير : « رسالة فى الصبابة والوجد » رواية جديرة بالقراءة ، وهذه العبارات جميعا لابد أن تكون صادرة عن رضا الكاتب واستحسانه .

وإذًا فإن الغيطانى يريد لنا أن نعيش فى جو تراثى منذ ما قبل الكلمة الأولى فى روايته حين اختار لها هذا العنوان ، وإذا لم يكن أراد منه أو به أن نتلقاها كما نتلقى رسالة الجوارى والقيان مثلا أو رسالة الملائكة ، فإن له هذا الحق ، ولكنْ .. بشرط أن تتجمع الوسائلُ الفنية التى تنقلنى أنا قارئ هذا العصر إلى المفهوم البديل وهو الرواية . فكيف تصرّف الكاتب حيال هذا الأمر؟ إن الكاتب حرّ تماما فى انتقاء تجربته ، حر تماما فى اختيار الأسلوب الذى آثره للإفضاء بها ، وإذا كان الناقد لا يسأل ماذا كتب ، بل كيف كتب ، فإن العلاقة بين ماذا وكيف علاقة حتمية عضوية ، وإذا كانت أشكال الأدب بمثابة قنوات اكتسبت معنى الشرعية الفنية ، وأصبح من واجب الكاتب المبدع بقوة العرف ، ووحدة المزاج ، ورغبة التواصل مع قرائه ، أن يشكل تجربته المبتكرة فى قالب فنى اسـتقرت أصوله وتحددت عناصره ، بفعل الزمن والاختبار ، فإن هذا لا يصادر حق الكاتب المبدع فى أن يضيف ، فيعدّل ، أو يمزج ، فيستخرج ، أو يبتكر بغير سابقة إن استطاع ، ولكنه فى هذه الحالة الأخيرة عليه أن يقدم أوراق اعتماد جديدة ، تقنع القارئ بأن هذا النسق من «كيف كتب » هو الأكثر جمالا ، والأقوى حياة للوصول إلى المحطة الأخيرة ، وهى: « ماذا كتب ؟ » .

الحكاية بسيطة تماما ، فى خلاصتها ، أو تجريدها إلى معنى : الكاتب ، الذى لا يتوارى خلف قناع ، ولا ينتدب بديلا يؤدى دوره مع بعض التمويه المقنع حين يتجذر بأسباب موضوعية ، هذا الكاتب يلتقى بفتاة أو زوجة شابة، . روسية ، فتخطف عواطفه ، وتبدأ مطاردة هادئة ثم محمومة من جانب ،

ومحاولة هروب ، ثم ما يشبه الاستسلام من جانبها ، وحين يتم اللقاء فإنه يقف به عند حدّ معين ، لا يصل به إلى غايته المألوفة ، لأنه يريد - كما أراد المحبون العذريون منذ مئات السنين - أن يحتفظ بتوتره ، وأن يستبقى شوقه ، فيظل فى ذروته ، لا يعانى الانطفاء والذبول ، مع إضافة تليق بعاشق عصرى يريد أن ينفى عن نفسه قصور الهمة ومادية الاحساس ، وأنه إنما كان يطاردها كىْ يبلغ معها هذه اللحظة العابرة ، وهكذا يفترقان دون ارتواء ، وإن لامست بعض أنداء الهوى شفاه العاشقين ..

المكان فى قصة حب عادية !!

كما نرى هى قصة حب عادية ، بل تبدو أحيانا أقل من عادية ، أو مألوفة ولكن ، كيف استطاع فنّ جمال الغيطانى أن يضفى عليها ما ليس عاديا، فتتحول به إلى عمل فنى مثير للفكر ، وللمتعة ، وللجمال معا ؟! هنا يظهر المكان ، كبعد أساسى فى بناء القصة ، ولا نريد أن نحصر فيه أسباب ما أودع الغيطانى فى عمله الإبداعى من جمال ، لكنه ركن مهم تماما ، وسنرى كيف كان ذا أثر إيجابى فى مواقع من سياق الرواية ، فتوحد النسيج الفنى وبلغ درجة عالية من إعمال الحواس جميعا فى تناغم وتوافق فريد ، وكيف تخلف عن أداء حق المشاركة فى مواقع أخرى ، فحدث شىء من خلل أو فتور فى التماسك الحىّ الذى يحرص عليه الكاتب المبدع الجدير بلقبه . قصة الحب التى عرفنا جرت أطوارها (ولا أقول أحداثها ، فليس فى رسالة الوجد والصبابة أحداث بالمعنى التقليدى ، وإنما هى أطوار) أو إذا شئنا الاقتراب من لغة الغيطانى ، هى حالات أو تجليات ، جرت بين ثلاث مدن فى آسيا الوسطى ، إبان رحلة هدفها حضور مؤتمر يعنى برعاية الآثار ، وهذه المدن ذات تاريخ عريق مؤثر يغرى موهبة الغيطانى شديدة الاحساس بعناق المكان للزمان ، عناق العشق ، أو عناق المنازلة ، بين طشقند ، وبخارى ، وسمرقند كانت الرحلة ، وكانت تجليات الحب بين بطلنا المصرى وفاليريا الروسية ، التى

صحبت بعض الوفود لإجادتها للانجليزية ، ومع أنها لم تكن المرافقة المنتدبة لمجموعة صاحبنا، فإنه تعلق بها ، فكان ما كان · حين نعرف الأماكن النائية المدهشة لنا، التى صورت بعبارات رائعة الايحاء ، انتقيت بدقة وجمال معا ، وضربت ببراعة على وتر الرابطة الروحية الممتدة الجذور بين القارئ العربى وتلك المدن ، التى تصطبغ الآن بألوان تحرك فى النفس أفكارا وأشجانا شتى ، حين نعرف هذه الأماكن ، ونتخلص ولو قليلا من سحر الوصف لها ، ونكتشف بعد قليل أننا برغم مصاحبتنا للكاتب بين معالم الآثار فى تلك المدن لسنا نطالع عملا يمكن انتسابه إلى أدب الرحلات ، لا نلبث أن نتساءل تساؤلا مشروعا هو فى صميم صناعة الرواية : هل كان من الضرورى أن يذهب بطلنا المصرى إلى أواسط آسيا ، ويتنقل بين ثلاث مدن متباعدة ليفضى بتجربته العاطفية ؟ يصح أن يقال هنا : ولماذا الضرورة ، والفن يصور المحتمل أيضا بل إنه يكون أكثر اتساقا وموضوعية حين يؤثر المحتمل ، لأنه يختار أقوى الاحتمالات رابطة وتحقيقا للتناغم ، ومن حقه أن ينثر من أدوات التخييل والإقناع ما يبرز هذا المحتمل فى صورة الحتمى الذى لابد أن يكون · وهنا ينبعث سؤال أو تساؤل لاحق : إذا سلمنا بحق الأديب فى إحلال شخصياته وما تعانى من حالات المكان الذى يشاء ، أو شاءته حقائق الواقع المباشر ، فإلى أى مدى كان المكان متمتعًا بوجود حقيقى ، وإلى أى مدى كان متفاعلا أو كان بمثابة الفاعل أو الصدى المتأثر بما جرى على هذه الشخصيات من حالات ؟ إن هذا التدقيق فى المحاسبة - إن صح التعبير - مترتب على أننا نظرنا إلى رسالة الغيطانى على أنها رواية ، وليست وصفا خارجيا لكاتب يصف رحلة عايشها بأسلوب فنى ، والرواية كالشجرة ، متضمنة فى البذرة وإن كنا لا نراها ، ومن بذرة واحدة ينبثق الورق والزهر والثمر والشوك والأريج ، من توحّد الرؤية ، وتمركز الاحساس ، وصلابة اللغة ، تنبثق الشخصيات ، والأماكن ، والأحداث أو الحالات ، وسائر عناصر البناء القصصى ·

ليس وصف المدن والآثار المشاهدة الملمح الوحيد لأدب الرحلات فى رسالة الغيطانى ، وإلا لأمكن تفسير الشغف بوصف الأماكن وصفا مشبعا جميلا غنيا بالدلالات النفسية والتذوق لطرز المعمار ، بأنه امتداد لدعوة القاص الفرنسى ألان روب جرييه إلى ما دعاه بالشيئية ، ولكن هذا الملمح من أثر الرحلة ينبسط فى التذكير بالمؤتمر والداعى إليه ، وذكر المطار والطائرة ، واجراءات السفر ، ورفاق الرحلة ، وذكر من تحدثوا فى الحفل ، ومن أجاد لغة لاوس ، ومن ثوى فى مقامات المدن ، وأشهر من عاش بها . مع عناية واضحة بالتفاصيل المادية ، الإجرائية ، والحركية ، مما يندرج فى مجرد التعريف بالمشاهدات ، على نحو ما نقرأ فى كتابات الرحالة . وكما تسلل إلى الرواية قدر ينتمى إلى أدب الرحلة ، دون أن يجعل من الرسالة عملا من كتابات الرحالة ، فكذلك تنفس فيها قدر من الترجمة الذاتية ، وقدر أقل من الاعترافات ، فأكثر من مرة يشير الكاتب إلى حوادث خاصة بحياته المباشرة ، وعلاقاته الراهنة ، نشعر حيالها أنها ليست من الرواية ، ليست جزءا ينتمى إلى هذا الكل ، ولا يتوقف الفهم أو الاستجابة إلى هذا الكل عليه ، فنعرف مثلا أنه مرض وقاسى ، وأنه سجن وعذب ، وأنه فقد والدته ، وأنه ألف كتابًا أو كتبًا ، وأنه يعتز بفلان من الأساتذة ، وبآخر كان قد لقيه فى تونس ، وهو من الجزائر ، هذا أو بعضه يجعل الغيطانى بذاته ، وليس بطل الرواية ، شديد الحضور فى قصة صاحبنا العاشق وصديقته الروسية ، وقد أقحم نفسه بينهما بدرجة عطلت عملية التوصيل نسبيا ، كما كانت بمثابة خدوش أو بثور فرضت نفسها على جسد أملس من أعمدة المرمر الرائعة التى شاهدها لنا فى مساجد بخارى ذات العناقيد ، فصدق فى إعجابه بها ، كما صدق فنيًا فى تعميق إحساسنا بها .

أما الطابع الاعترافى ، فإنه - على ندرته أو قلته - يفتح الطريق إلى أمر آخر هو جوهر القضية الأساسية التى تثيرها هذه الرواية . إن بطلنا يكتب رسالة الصبابة والوجد إلى صديق وفىّ قريب إلى نفسه ، لأنه فى حاجة إلى

أن يبوح : « لأبوح وأسفر » ، إنه يشعر بحاجة نفسية إلى أن يعترف ، إنه العلاج بالفن · ، التعبير عن الشيء معايشة جديدة تخفف لوعة الفقد ، من هنا كشف الكاتب أقنعة ليته تردد فى كشفها أو استبقى قناعا شفافا يخفى تفاصيلها، ويحتفظ لنا بقدر من التخيل الذى يحوّل المادى إلى معنوى ، ها هو ذا يعترف بأن فاليريا تصغره بعشرين عامًا ، وأنها زوجة تحب زوجها ، ومع هذا لا يكف عن مطاردتها ، وإغرائها بأكثر من وسيلة ، ولا يتردد فى أن يصف من مفاتن جسدها وصدرها (ص ٤٩) وردفيها (ص ٥٨) ، بل يقول واصفا حمى اللقاء : بركت على شفتيها ، وأنزلت متاعى وحملى ، دفعت لسانى إلى دفء فمها الوردى (ص ١٢٣) هذه الإشارات الجنسية الواضحة لون صارخ غير مطلوب فى لوحة أقرب ما تكون إلى العذرية ، وهى تثير الجدل ، لا من موقف أخلاقى ، مع أنه مطلوب أولا يسهل تجاوزه ونحن نكتشف الآن أننا إزاء قصة إغواء لزوجة شابة ، جميلة ، من كهل ضعيف ، يحسن المتاجرة بضعفه ، ويتقاضى ثمنا فوريا لمشاعر أطيب ما فيها أنها مؤجلة، ليس من موقف أخلاقى نتناول الجانب الاعترافى فى رسالة الغيطانى ، بل من موقف فنى بحت ، فقد شاء أن يصطنع لغة ، ومنهجًا فى تركيب روايته مشبعًا بكلمات الصوفية وحالات وجدهم ، فإلى أى مدى تتناسب هذه اللغة ، وما تنشر من صور التسامى العاطفى ، والعزاء الروحى ، مع هذه التجربة القائمة على الإغواء ، ثم مع هذه التفاصيل الحسية ذات الطابع الجنسى المفعم بما يصدم المستوى الصوفى لنفس هذه التجربة العاطفية ؟

إن أحدا لا يملك الحق فى أن يحدد للكاتب المبدع ماذا يكتب ، أو كيف ينظم مادته المختارة · قد نكون أحسسنا بشىء من خيبة الأمل أو ضياع الجهد ، حين ذهب بنا الكاتب إلى أقاصى الأرض ، وعاش على كثب من تجارب غنية متنوعة شديدة الإثارة للفكر ، فألقى بهذا كله جانبا وراح يبثنا أوجاعه الذاتية فى قصة حب لم تخل من مراهقة ، على أنه ليس مسئولاً عن إخلاف ظننا ، وبخاصة أنه لم يقدم إقرارا بأنه سيلتزم بالحدود الموضوعية للرحلة ، وهو حرّ فى أن يحب حيثما يشاء ·كما قد نكون قاربنا الصدمة حين عشنا معه لوعة

الحب الذى يجاهد على مناهج العذرية ، فإذا به فى أول لقاء مباشر يدفع بلسانه فى فمها !! ومع هذا فإن الكاتب - مرة أخرى - غير مسئول عن إخلاف الظن ، فهكذا كان الأمر ، أو هكذا يريده أن يكون ، ولكننا نعرف أن أعظم منجزات الفن فى العصر الحديث هو التصميم أو البناء ، وأن هذا البناء يعنى أن تتمازج جميع عناصر التكوين ، بل أن تتوحد فى غاية يضمرها الكاتب ويريد أن يصل بنا إليها ، ولا يعنى تحديد الغاية من البناء أن تكون إيجابية مجردة ، فقد تكون سلبية أو غامضة لا يسهل تحديدها ، وهذا حق للكاتب ما أراد ذلك ، ووضع تصميم البناء ، وانتقى العناصر ، وحدد طريقة عملها ، كى تصل بنا إلى ما أراد ·

عناق الثـــلاثى

هنا ، يتمنى الناقد لرسالة جمال الغيطانى فى الصبابة والوجد لو أنها حرصت على دقة البناء ، وبخاصة أن مبدعها له من تجاربه العملية السابقة ، ووعيه بأصول الفن المعمارى والأدبى ما يؤكد قدرته · فى « الرسالة » تحقق ذلك أحيانا ، أو غالبا ، ولكنه تخلف فى مواضع قد ألحقت بالبناء عيوبا ونقف عند أمرين أساسيين سبقت إشارة إجمالية إليهما : الأول ما نراه من تصاقب أو توازى الاكتشاف والتنامى فى قصة الحب ، مع الاكتشاف والتعرف على طبائع الأماكن وتتابعها ، لقد بدأت رحلة الحب فى طشقند ، واضطربت بين مد وجزر فى بخارى ، وبلغت ذروتها فى سمرقند · فى الرحلة ، أية رحلة ، يتعانق عنصر الزمان وعنصر المكان ، ونحن لم نطالب الكاتب ، ولا يحق لنا أن نطالبه بوثائق واقعية بالمعنى الحرفى ، لأنه لم يصف لنا رحلة ، بل لم يصف لنا الرحلة كما تبدو له ، وإنما وصف قصة حب فى رحلة · هنا أصبح العناق ثلاثيا مثل ضفيرة الشعر أو الحبل ، ونعنى أن يختار من ساعات حركته فى الرحلة ، ومن أماكن مشاهداته فيها ، ما يقوى من خلال المصاقبة والموازاة ، الشعور بوحدة التجربة ، والتلاحم ما بين العالمين : الخارجى ،

المحكوم بالزمان والمكان ، والداخلى المحكوم بالشعور والإحساس ، حدث هذا في رواية الغيطاني كثيرا ، ولكن ليس دائما . في طشقند كانت البداية ، والبداية دائما حسية ، ولكنه هنا ، وللتجربة وجه صوفي ، يراها في إطار من الطبيعة ، فتحل السكينة معها بين شجرتي توليب ، ويعبر عن ظهورها بالانبثاق (ص ١٤ ، ١٥) ويطلب منها أن يلتقط لها صورة ، وإذا استمهلته راح يغازل راقصة الحفل ليحركها ، فقد أصبح شديد الإحساس بحضورها ، وأخيرا ، وقبل أن يغادر طشقند كان قد حصل على الصورة ، في بخارى لم تعد الصورة كافية ، إنه يريد ما وراء الصورة ، الروح ، العاطفة ، رقصت فاليريا في بخارى ، أصبحت إليه أقرب ، أو أصبح اليها أقرب ، ولكنه يصف من بخارى أول ما يصف شوارعها وأسواق صيارفتها (ص ٤١) ومع هذا فإن حدسه الفني الصحيح يسوقه إلى النغمة المساوقة ، والايقاع الملائم في صفحتين تاليتين (ص ٤٢ ، ٤٣) في الموقع الأول يكتب إلى صاحبه : « إنني إذ أخط لك هذا الآن ، إذ أستعيد الشوارع العتيقة ، فلا أراها إلا مقترنة بها ، هي في البؤرة ، ولبّ المركز ، أذكر امتداد سوق الصيارفة القديم .. » الخ . أما في الموقعين الآخرين فقد كان متيقظ الوعي تماما لمعنى المكان وعلاقاته في رسالته ، يقول : « كنت أشرع حواسي لالتقاط روائح المكان ، فلكل معمار رائحته الملازمة ، التي تمنحه خاصية ، وخلال هذا كانت هي متـــداخلة بشتى العناصر » .. ويقول قبل ذلك بقليل ، بأسلوب أقل تقريرا ، وأبهى تجسيداً وتفصيلاً ، حين يصف ذهابهما معا إلى مدرسة مير عرب : « أراها بداية عند مدخلها ، تلج إليها بقامتها السامقة ، تتمهل عند الجدران المنمنمة فأتمهل ، ومن مركزها أرحل ، هنا وهناك ، أما الزاوية التي اختارتها لتنظر منها إلى مئذنة كسن الصاعدة إلى ذروة الفراغ ، صوب لبّ الأعالي ، فنفس الزاوية التي استعيد منها مرأى المئذنة الآن ، المئذنة وهي متواجهان ، وما بين عينيها والبنيان الملتف حوار ، وخطوط اتصال .. » هذه مهارة فائقة ، حدثت وتحققت في مواقع شتى من الرسالة ، فلنتأمل وصفه للمطار ، وهو مكان تاريخي للفراق (ص ٨٦) وكذلك سماء سمرقند ، « في الأعالي تتغير السماء

السمرقندية بسرعة فى مواجهة الليل المقبل » (ص ٨٨) ، ومن قبل قال عن بخارى إنها كالمخطوط العتيق الذى تطوى أوراقه معانى أكثر مما تظهر ، تكظم وتدثر ، فالحضور السمرقندى مبسوط للكافة (ص ٧٤) .

فهذه موازنة بين طبائع مدينتين ، كانت لقصة الحب بهما علاقة على التعاقب ، وكان التوازى متحققا بين مراحل الحب ومراحل الانتقال بين المدن ، على أن هذا المعنى لم يكن متحققا بشكل شامل ، بل قد نجد أحيانا ما يناقضه (كما فى الصفحات ٧٨ ، ٨٢ ، ١٠٢) فقد أظهر ضيقه بسمرقند ، وفيها كانت أول بهجة ، ثم هو ينبهر بالمشاهدات ، ولكنه يتحسر على أن المحبوبة النافرة ليست معه ، وحين يعود إلى طشقند يتساءل : لماذا تبدو السماء هنا أرحب ؟! هذا مع أن طشقند كانت البداية ، كانت عتبة التحدد والتمركز ، وليس الاتساع . وهنا يتمنى الناقد لو أن الكاتب وضع مراحل الحب على وفاق مع أصداء هذه المدن فى نفسه ، ومشاهداته فيها ،ولسنا نعنى هنا الإشارة إلى المدى الرومانسى المباشر ، الذى يمكن أن نقربه بالكلمة المشهورة : كن جميلا تر الوجود جميلا ، فإن ما نرمى إليه أبعد مدى ، وأعمق بصرًا بحالات النفس وأثر المكان عليها ، فهنا وبهذه الطريقة يحدث التمازج أو التوحد بين المكان والإنسان والزمان فى آن واحد ، ويختفى الانفصام أو الازدواج فى الإحساس ، ولو تحت شعار الصدق المباشر ، احتماء بمبدأ : هكذا كان .

القلم ونحت الصخر !!

لقد ألح هذا الصدق المباشر على أديبنا المبدع ، فأفسد عليه إحساسه بحرية التشكيل لمادته القصصية ، مع أنها مادة قابلة لإعادة التركيب كما لا تقبل مادة أخرى ، ذلك لأنها لا تقوم على أحداث موضوعية ، محكومة بقانون السببية ، وإنما هى حالات وتجليات ، ومن ثم فإن مجالها هو النفس والضمير، وهذا ميدان رحيب لقدرة الكاتب على الاختيار والتركيب . هذا هو الأمر الأول الذى نجد له وجودا لم يكتمل ، ولسنا ندرى هل كانت الموازاة بين

اكتشاف الأماكن المتعاقبة ، واكتشاف جوانب النفس من خلال قصة الحب فى اعتبار الكاتب ، غير أنه رأى ألا يكون التوازى كاملا أو شاملا ، ليجنب روايته احتمال الملل ، أو احتمال التصنع ، أو أن هذه الموازاة لم تخطر له أصلا ، وأن الموافقات التى تمت جاءت من وحى غريزة فنية تعمل ، دون أن تتوقف طويلا أمام العواقب ، شأن أصحاب القدرات العالية الذين يثقون فى أدائهم ثقة لا تطاول ، فإن تطاول عليهم متطفل فإن لديهم الثقة فى القدرة على تبرير ، بل تجميل ما صنعوا بالفطرة ، وكأنما اختاروه قصدا بعد مجاهدة واختبار · يروى من أخبار جيمس جويس أنه أهدى إلى صديق له مسودة لصفحة من رواية له ، وكان هذا الصديق نحاتا ، وكان وجه الصفحة عجيبا فى تداخل السطور ، وإقحام الجمل ، والشطب ، والترحيل بالتقديم والتأخير ما بين الأسطر ، مما يدل على أن هذه الصفحة خضعت لمراجعات طويلة ، قد لا أبالغ إذا ذكرت إنها أكثر من عشر مرات ، وكانت عبارة الإهداء إلى الصديق النحات، تقول : حتى تعلم يا صديقى أن حامل القلم ينحت الصخر أيضا!! · ·

أما الأمر الثانى فإننا نعتبره أعظم إنجاز قدمته هذه الرواية ، ونعتقد بحق أنه يضع أساسا ، أو حجرا مكينا من أساس يوشك أن يفرض وجوده ، لفن رواية عربية ، تمتد جذورها فى أرضها الشرقية الإسلامية ، وترتوى أغصانها ، وتفوح أزاهيرها بعبق تراثها العظيم · هذا الانجاز الذى نعنى قد تكون اللغة مظهره المعلن ، ولكنه يتجاوز اللغة إلى الأسلوب ، بل يتجاوزهما إلى طريقة التشكيل أو رسم معالم المحتوى ، وتنظيم علاقات المراحل ، لقد آثر الغيطانى أن يتجه إلى التراث الصوفى دون غيره ، أو أكثر من غيره ، وبصرف النظر عن مأخذ سبقت الإشارة إليه لم يأخذ صفة العموم ، وهو يتعلق بالإشارات الجنسية أو الحسية المكشوفة التى لا تلائم لغة التصوف وحالاته ، فإن الكاتب قد وقع على اللغة الملائمة لتجربته العاطفية · بين الصوفية والعشق أسباب ووشائج ونتائج مشتركة ، بل إن العشق كلمة ، صوفية ، والعشق البشرى خطوة - فى نظر المحققين - إلى العشق الالهى ، وفى كتاب : عطف الألف المألوف على اللام المعطوف ، للديلمى ، فيض من الاحتجاج لهذا ، وفى

كتاب : ذم الهوى ، لابن الجوزى ، فيض آخر . وإذًا فإن ارتماء الغيطانى فى أحضان التصوف عن طريق العشق ، وليس العكس ، لا غرابة فيه ، ولكن يبدو أنه دخل إلى رحبة الحب الصوفى عبر كتابات المتأخرين ، وفى تلك المراحل التى يمكن أن نعتبرها بالتقريب : العصور الوسطى الإسلامية ، امتزجت الرياضة الروحية بالخرافة بعد أن كانت ممتزجة بالفقه والطب ، كما ضعفت نبرة الفصاحة وامتلاك ناصية التعبير العربى ، بعد أن أصبح التصوف فارسيا روميا ، هل نفسر بهذا كثرة أخطاء اللغة فى الرسالة ؟! . .

أم أننا نبحث عن أسباب قديمة ، وأن الآلة الحديثة هى السبب القريب ؟ المهم أن الأساس صلب ، والتوجّه صحيح ، والثمرة التى اجتذبها لنا هذا الأديب جديرة بالإكبار والإعجاب . منذ البدء نجد العنوان ، ثم : « رب تمم بكل خير » ، وهذا الدعاء يتجه إلى العمل فهو عبادة ، وليس إلى تجربة البطل فإنها غواية كان الخير ألا تتم . ثم يجرد الكاتب من نفسه صديقا يوجه إليه الخطاب فى مراحل رسالته ، وهذا تقليد تراثى مكين ، منذ نداء الشاعر القديم : قفا نبك ، خليلى هذا ربع عزة ، أقلّى علىّ اللوم يا ابنة مالك . . الخ ، ولم ينس الكاتب صديقه فى أى فصل من فصول رسالته ، وظل الإفضاء فى حدود ما يوجّه إلى صديق يعرف جانبا من الماضى المشترك ، وإن لم يعوّل البطل على هذه المعرفة إلا نادرا ، فكان يحدثه عن بعض ما جرى له فى الماضى وكأنما يسمعه للمرة الأولى ، ثم تأتى عناوين الفصول لتحيى النمط التراثى فى كتابات الذين اهتموا بالعشق على درجاته أيضا ، فهناك : حكاية دالة ، ورجعى إلى ما انقطع ، وإفصاح ، وقربى ، وارتقاء الكتب ، ومواقع الشهب ، ونظر . . الخ . . وهناك الدعاء للصديق فى صدر كل فصل ، وفى سياقه ، وختامه ، إذا اقتضى الأمر من شدة الوجد أو تأزم الوضع ، وهو تقليد راسخ فى كثير من الدراسات على تنوعها ، يعبر أو يرمز إلى حسّ إنسانى بالآخرين ، ورغبة عميقة بمعنى الرفقة والصداقة وأنها محل الإفضاء ، والتخفف مما يبهظ النفس . وهذا الدعاء قد يبدو للنظرة المتعجلة أنه متشابه ، تقليدى محفوظ ، ولكنه عند التأمل مختلف يناسب محتوى الفصل وما انطوى

عليه من الحال ، فهو مدخل روحى وتوطئة نفسية يقصد بها استنزال الصديق إلى ساحة المشاركة فى التلقى ، وتنزيهه - فى الوقت نفسه - عن تعنت الزمان بمثل ما جرى للراوية (الذى يتماهى مع بطل الرواية) وهذه جملة من أدعيته فى بدايات الفصول ، ونهاياتها ، وسنرى كيف يعتبر الدعاء إجمالا رائعا لمحتوى الفصل فى البداية ، وتنزيها عاليا للصديق فى الختام ، وقد تكون له وظائف إضافية أيضا ، تكتشف بتحليل مادة كل فصل ، يدعو لصديقه فى ديباجة الظهور ، حين يمهد لظهور فاليريا ومن ثم التعلق بها : أقول - أدناك الله من مبتغاك ، وحقق لك مطلوبك . (ص ١٠) .

ويختتم هذا الفصل بدعاء بإقصاء بغتات المقادير (ص ٢٢) وإذ يشعر بأن فاليريا لم تشعره بإقبالها عليه لأول وهلة ، بنفس الحمية التى يحملها ، فإن الدعاء فى مفتتح الفصل الثانى يقول : يا أخى .. أجج الله توقا من يحبك إليك ، وقربك ممن تهوى ، وقوّى يقينك ، وأعانك على سعيك (ص ٢٥) أما حين تصدّه فإنه يدعو فى مدخل الفصل الذى يصور حيرة المحب الذى يعانى الصدّ ، فيقول : اعلم يا أخى ، جنبك الله المحن ، وأقصى عنك الشدائد ، وخفف هجيرك ، أن ماء فيضى كان قد بدأ غيضه منذ زمن .. الخ، (ص ٢٩) ولسنا نزعم أن جميع فصول الرواية قد حققت بالدعاء هذا القدر من التوافق ، لكنها إضافة لا نشك فى أنها استخدمت بنجاح لتأكيد الجو التراثى ، وتعميق الحسّ الإسلامى فى نفس الوقت .

الجو الصوفى

ولقد استخدم الغيطانى المفردات الصوفية ، ذات الإيحاء الروحى والإشارات الرمزية ، بتوسع وتوفيق عظيمين ، ونشير إلى بعض هذه المفردات التى انتشرت كالعلامات الهادية على طريق الرواية ، تحرس عملية الاكتشاف ، وتوجه التلقى ، وتعمق الجو الخاص ، والأدعية التى أشرنا اليها آنفا من هذا القبيل تركيبا وتأثيرا ، وكذلك أمور أخرى نشير إليها ، أما المفردات فمثل :

الوجد ، الرؤية ، السكينة ، الرحيل ، الدنوّ ، الاقتراب ، الطواف ، البوح ، التواصل ، التوالج ، الفيض ، المعاينة ، الطريق ، الحضرة ، الكمون ، الناموس ، المجاهدة ، الواردات ، الثبات ، والتغير ، الاتصال والانفصال ، الوجود والعدم ، تسرى ولا تمشى ، لمحت البشارة ، بعثى ونشورى ، الفناء والإتحاد . .

لا يقف الجو الصوفى أو لا ينحصر فى الاستخدام الواسع لهذه المفردات، وهى فى الحقيقة اصطلاحات ، ولكنه يتجاوزها ، أو يقويها بأمور أخرى ، أثمرت فى النهاية كلا متجانسًا ، يسميه النقد : النسيج اللغوى ، فى مجال الألفاظ سنجد الاستخدام لكلمات وتراكيب قرآنية ، لا تأتى بنصها ، ولكنها قادرة على الإشارة إلى أصلها ، والإفادة من رصيدها الروحى فى سياقها القرآنى مثل : فلتمن أو تغدق بغير حساب (ص ٤٥) وليت وجهى شطر السور (ص ٩١) فلها شأن يغنينى (ص ١١٠) وأدركت ما بين الصلب والترائب (ص ١١٥) لم يكن لى عاصم بعد اليوم (ص ١١٩) ساعيا إلى روح وريحان (ص ١٢٣) شوقا جامحا غير ذى عوج (ص ١٢٧) .

هذا الانتشار الواسع لمفردات الصوفية ، وللألفاظ القرآنية نسبيا ، يتجانس بكثير من الدهشة للقـــارئ فى وصف أطوار قصة حب لم تكن صوفية ، يصف لقاءها وكأنه مقام التجلى (ص ١١) ويقول : بدأت معراجى إليها (ص ١٣) ويقول : وأنا فى قلب الغيبة عنها لشدة حضورى قربها (ص ٧١) ، ومثل هذا كثير أيضا ، ولكن يلفتنا بصفة خاصة تكرار الإشارة إلى معنى هو صورة ، إذ يستعير تجاذب الأجرام السماوية ، ووقوع صغيرها فى أسر كبيرها بالجاذبية ، ليبين كيف كانت سيطرتها عليه : أنا حائم ، ماض ، دوار ، مأسور ، محترق بذاتى (ص ٤٦) لم يعد الوجود مطلقا ، ولم تعد الكينونة مفزعة أو بلا غاية ، بل صرت دوارا فى فلكها ، من توابعها (ص ١٧) بل هى مجرة كاملة أو قادمة من قلب المجرات سحيقة البعد (ص ٤٦)

وهى مجرة أنثوية (ص ٦٢ ، ٩٥) وهنا إشارة أسطورية ، وأخرى صوفية لطيفة ، فالربط بين الكوكب والمرأة مترسخ فى ضمير الإنسانية منذ عهود الأساطير وعبادة النجوم ، بل رأى بعض الباحثين أن التقليد الشعرى العربى الماثل فى بكاء الأطلال ثم الغزل ليس الا استمدادا لعبادة الكواكب والنجوم ، وفى الأساطير الإغريقية ، كما عند العرب وغيرهم من الأمم القديمة تحمل الكواكب أسماء نساء ، وقد أشارت كتب الحب والتصوف على السواء إلى مغامرات النجوم والكواكب فى ميدان العشق ، وفى بعض الدراسات الفلسفية الاغريقية ، .ودراسات الحب عند العرب تفسر الحركة بالعشق ، كما تفسر الجاذبية بين الكواكب بأنها عن عشق أيضا ، وابن القيم فى كتابه الرائد : « روضة المحبين ونزهة المشتاقين » ، يذكر جانبا من هذا ، ونحن فى غنى عن التذكير بأن التعبير الرمزى هو فى صميمه صوفى ، والعكس صحيح، فكلاهما يقف وسطا بين المحدد واللامحدد ، وقد استخدم الغيطانى فيضا من الأوصاف الواقفة على هذا الحد بين الحسى والصوفى ، فجاءت نمطا فريدا راقيا من الوصف ، كما رفعت عن الرواية قدرا من حرج التصريح ؛ ومن ثم ساعدت على تأكيد التوافق بين التجربة واللغة ٠

الطابع الشعرى

ونستكمل تعرفنا إلى أسلوب الغيطانى وخصائصه بوقفة قصيرة مع الطابع الشعرى لهذا الأسلوب ٠ فى الرواية اعتماد كبير على الصور المجازية ؛ وفيما اقتبسنا من نصوص تضمينات كافية ٠ ولكن الشاعرية ليست مجرد تعبير بالصور الحسية أو إيثار هذا التعبير كبديل للمجردات ، أو التقرير ، الشاعرية رؤية ، وموقف من النظر إلى الأشياء وتصوّرها ٠ وفى هذه الرواية تتجلى الرؤية ماثلة فى إحساس الشاعر جمال الغيطانى بالزمن ، وموقفه منه ٠ إن إحساسه بالزمن يهيمن على كل شىء ، حتى شغفه بالمعمار له تفسيره فى موقفه من الزمن ، تلك القوة الزاحفة الطاغية التى تلتهم كل شىء ، فكأنّ رعاية الآثار والاهتمام بالعمائر إنما ليبطىء من التهام الزمن للأشياء (ص ٥٣ /

١١٦) وإذ يتجول فى المدينة التاريخية فإنه لا يراها بعين الأثرى ، ولا بذوق الفنان ، ولا بدهشة الصوفى أو الفيلسوف ، وإنما بحزن الشاعر : « أتابع تدفق الطرقات ، ما أراه أطالعه أول مرة ، والأرجح أن عينى لن تقعا عليه أبدًا » (ص ١٤) ولقد كان دائم التساؤل : فى اليوم الذى ولدت فيه فاليريا ، ماذا كنت أصنع حينها ؟ وبعد عشر سنوات مثلا ، أين سأكون ، وأين ستكون ؟ هذه اللوعة ، يعرفها الشعراء ، ولا يتوقف عندها الروائيون طويلا ، إذا حملت صيغة التساؤل والحسرة ، وإذ يقف فى مراكز المدن الأثرية يستدعى من مرّ بها من عظماء ، وما عرفت من أحداث هائلة ، ويستدرجنا حتى يصل الحب إلى ذروته ، أو قريبا من الذروة التى أراد ، ليغادر بخياله هذا العالم ، ويطل عليه من بعيد ، من خارج الزمن ، فيبدو له قانون الوجود وحركة الزمن، ومن ثم يرى الخراب فى مكان العمران ، وتتبدل البحار رمالا ، « فلا شىء يبقى » (ص ١٣٦) على أن هذه المشاعر الآسية لم تغلف الرواية بالسلبية والهروب ، ولم يكن ختامها كذلك على الرغم من أن الفراق كان نهاية متوقعة ، ثم واقعة . اختلف المكان ، فهو فى قارة وهى فى أخرى ، واختلف الزمان أيضا : « تطلع شمسى قبل شروق شمسها ، ويسدل ليلى قبل ليلها ، (جغرافيا العكس هو الصحيح) فلا الزمان يوحدنا ، ولا المكان يجمعنا » (ص ١٣٦) ومع هذا ففى القاهرة حنينه الدائم ، وإن كان لا يزال يذكر ، بل لا يزال يسعى فى أن يحقق لها عبارتها التى كانت ختام ما بينهما من حديث : « لكنك يجب أن ترجع إلىّ » (ص ١٤٢) لهذا سننتظر الرسالة التالية لجمال الغيطانى فى الفيض بعد الغيض ، لتكتمل رسالته عن الصبابة والوجد .

* *

٢ - رسالة البصائر فى المصائر (١٩٨٨)

تثير هذه الرواية قضايا فنية مهمة غير تعريب الأسلوب الروائى ، لعل فى صدارتها : هادفية الرواية (المستوى المسكوت عنه الآن) وتعامل الكاتب مع اللغة ، بل مع مادته الروائية وهذا يرتفع بالقصة إلى مستوى صناعة الرواية ·

لقد تشكلت مادة « الرسالة » وتدرجت تحت ستة عشر عنوانًا فرعيًا ، تحت كل عنوان حكاية ، أو حادثة ، لشخص أو أكثر · قد يشير العنوان إلى «البطل » مثل : أبدأ بحكاية حارس الأثر ، أو : هذا ما جرى للشاب الذى أصبح فندقيًا ، أو : وفيما يلى ما جرى للحلبى · كما قد يشير العنوان إلى الحادثة مثل : وهذه حكاية نزيف · كما قد يكون العنوان متجهًا إلى الطرف الآخر فى الصراع (ضد البطل) مثل : وإنى مخبركم بما جرى من كفيله · وفى مرات لجأ الكاتب إلى عناوين عامة لا تدل على محتواها ، إذ استخدم عبارة « حاشية » ثلاث مرات ، كما استخدم « طبق الأصل » مرة واحدة ، وهو عنوان يصبّ فى واحد من المحاور الثلاثة التى تحركت بينها الرواية · وفى « طرح التساؤلات » يكشف عن جانب من مصادر تجربته أو نماذجه فى هذه الرواية ، ونذكر هنا أن « حجم » الاهتمام بالشخصيات وما تدل عليه ليس واحدًا ، وليس - فى كل الحالات - مساويًا لأهمية ما تعنيه فى الرواية أو ما تمثله من جدة ، حتى وإن ظلت صالحة لأخذ مواقعها كروافد للمجرى العام للرواية ·

موضوع الرواية عام ، شامل ، يمكن أن تكتب عنه عشرات الروايات ، وقد حدده الكاتب على لسان الراوية (الذى يتماهى مع شخصه تمامًا) فى مقدمة بدون عنوان وإن حملت الرقم (١) الذى لم تظهر فى أعقابه أرقام أخرى · أما الموضوع فهو رصده ، ورأيه ، فيما جرى فى السبعينيات من «انقلاب أحوال ، وأمور غريبة ، وبلايا ثقيـــــلة ، وتحولات شملت جلّ القوم » · · « حتى البديهيات انكفأت » · أما الحكايات المندرجة تحت العناوين الفرعية ، هادفة إلى تصوير انقلاب الأحوال وبلاياها الثقيلة فيما جرى العرف

على تسميته بمرحلة الانفتاح فيمكن إرجاعها إلى ثلاثة اهتمامات أساسية ، يمثل كل منها محوراً فى الرواية ، يمضى مستقلاً غالباً ، ومتماسّا أحيانًا ، غير أنه يصبّ فى النهاية فى المجرى العام وهو رصد التغير وإدانته فى تلك الحقبة الزمنية المحددة ، أو المحدودة · ولسنا نميل إلى إدانة رواية الحقبة فى ذاتها ، فقد يكون التركيز فى البعد الزمنى دافعًا يساعد التعميق فى العنصر الدرامى ، كما يمكن القول بأن المساحة الزمنية فى الرواية لا تمتدح أو تذم لذاتها ، فالمهم أن يكون للشخصية أو الشخصيات ، وأن يكون للحدث أو الأحداث امتداد إنسانى ، ينطلق من الحقبة ، المقيدة بشروطها الموضعية وأسباب ظاهراتها الموضوعية ·· ينطلق إلى مأساة الصراع وأزمة الضمير الإنسانى المطلق · أما المحاور الثلاثة فأولها عن تغير القيم الاجتماعية بدرجة مسخت طبائع الأفراد وحالت بين المرء وقلبه حتى غدا غريبًا على نفسه بعد أن أزيلت رواسخ اعتقاده· هذا العموم يستقطب ويتحول إلى خصوص فى المحور الثانى ، حين يدور حول عدد من ضباط الجيش الذين خاضوا حروب وطنهم بشرف ، ثم إذا بهم يخوضون لجة « التقاعد » ويواجهون لعنة الفراغ والتعامل مع حياة لم يستعدوا ، ولم يعدوا لها · أما المحور الثالث فيمضى فى أعقاب المصريين المغتربين ، ما بين البلاد العربية وبلاد أوروبية ، يرصد معاناة الاغتراب وسلبياته على المواطن الذى غادر أرضه ومجتمعه وعاش فى ظل قيم تختلف ، وسلبياته على الأسرة التى اغترب عائلها وبقيت بلا حراسة مركزية توحد عواطفها وترسخ علاقاتها ·

هذه هى المحاور الثلاثة ، المتعاقبة ، التى يمثل كلٌ منها حكاية مستقلة تقريبًا ، إذ لا يجمع بينها حدث عضوى متشعب ، أو شخصية فاعلة تنطلق منها الأحداث وتعود إليها · إن الرابطة لا تتجاوز الاتفاق فى القضية أو المعنى المجرد ، وهو رصد التغيّر ، وإدانته ، ثم وحدة الراوى ، مع شىء من التماس الجزئى العابر فى مواقف غير مؤثرة · ونحن نذكر هذا ليس على سبيل الإدانة المطلقة من وجهة فنية نقدية ، وقد يصحّ أن هذا التنقل من عوامل الحيوية ، وتجديد نشاط القارئ للمتابعة ، وقد يصحّ وصفه بأنه الطريقة العربية التراثية

فى تشكيل القصص وتنسيقها ضمن سياق تتحقق فيه وحدة الفكرة والمشاعر المثارة والمصائر المرسومة ، دون أن تتوحد الحكايات فى الزمان أو المكان أو الشخصيات . ولعلنا أشرنا من قبل إلى موضوع صناعة الرواية ،.لنثير فى إطاره هذا الموضوع - وغيره أيضا - ففلسفة الفن الحديث تقوم على ركيزة أساسية وهى أن الفن « بناء » وأن جمال البناء فى إختيار أجزائه على نسب بينها تكامل وتفاعل ، وأن تماسك البناء يقوم على صدوره أو انبثاقه عن نقطة انطلاق مركزية ثابتة يتوحد فى علاقته المباشرة بها ، كما تتعدد أقطار الدائرة ويتوحد مركزها . وهذا ما يفتقده البناء - بدرجة ما بين محور وآخر - فى رسالة البصائر فى المصائر . وهذه مسألة تستحق بعض التفصيل :

ثلاث حكايات

يقوم المحور الأول المختص بانقلاب القيم ، واغتراب المصرى عن ذاته ، وإحباط آماله ، على ثلاث حكايات وضعت تحت ثلاثة عناوين : أبدأ بحكاية حارس الأثر - حاشية روى فيها حكاية طبيب ينتمى إلى طبقة السفح ، بدأ بعيادة فى حى شعبى وأجر زهيد ، وانتهى فى عصر الانفتاح إلى هجر مهنته والاشتغال ببناء العمائر وتجارة أراضى البناء - هذا ما جرى للشاب الذى أصبح فندقيًا . وهذا المحور بحكاياته الثلاث المتعاقبة هو أصدق محاور الرواية ارتباطًا بعنوانها ، وبهدفها المعلن فى مقدمتها ، والوفاء لمنهجها الحيادى (أو التسجيلى) الذى نصت عليه تلك المقدمة ، وإن بنى على تناقض أو شىء قريب منه فى قوله : « لم اتبع منهجا مسبقا ، ولم ألتزم أسلوبًا معينًا . . . وربما رأى المتعجل تباعد الحلقات ، وتنائى الضفاف . أقول عندئذ : أمعن البصر . . إنما رمت الأنباء عن جوهر وقت . . اعلموا أنى آثرت الحيدة ، ألاّ أتدخل فى العموم ، لا أجاهر إلا إذا لزم التنويه ، وغمض القصد ، واستبهم الأمر » وهذا كلام ينفى بعضه بعضًا ، وهو مقصود لتأكيد الغرابة وكسر المنطق ، وهذه الحكايات الثلاث ، الأقوى رسوخًا ، والأحكم فنًا ، والأوغل فى مفارقة البدايات للنهايات (أو العكس) بالنسبة لهذه الشخصيات الثلاث ، فليس

هناك اتصال بين بداية عاشور النعمانى حارس قبة قلاوون الذى أوشك أن يقتل رجلاً عرض عليه رشوة سخية من أجل الحصول على قطعة رخام صغيرة غير منظورة ، والذى أنزل عقوبته الفاضحة الرادعة برجل وامرأة أوروبيين من السائحين انتهزا غفلته وارتكبا أو شرعا فى عمل لا يليق بطهارة المسجد ، ونهاية عاشور نفسه الذى يغرى السائحين زوار القبة بتبديل الدولار عن طريقه بسعر السوق السوداء ، عميلاً لشاب مغامر من شظايا الطبقة الانفتاحية ، ويتخاذل - عامدًا وبفعل الزمن والترهل - عن متابعة شباب السياح وشاباتهم فى زوايا المكان طمعًا فى سخاء الهبات ، وإغراء بتبديل الدولار ، وليس من علاقة منطقية مقبولة بين بداية الشاب النابه المتفوق ، المتخرج فى كلية الاقتصاد والعلوم السياسية ، وقد تجمعت أحلام أبيه حول أمنية واحدة : أن يرى ولده ممثلاً لبلده ، يقدم أوراق اعتماده لرئيس دولة أجنبية ، وحامت أحلام الشاب نفسه أن يكون (على الأقل) طالبًا فى الدراسات العليا ومعيدًا فى كليته ، ليس من علاقة منطقية بين هذه البداية المتوثبة للإبداع والتفوق ، حلم الطبقات الكادحة المتحقق عن طريق العلم وحده ، وبين النهاية حين تمّ اصطياده بالمرتب السخى للعمل بفندق انفتاحى جديد ، وظيفته المعلنه : رئيس قسم التسويق والمبيعات ، وعمله الحقيقى جلب الزبائن وتنشيط الحركة ، ووسيلته إلى هذا بدأت بتمثيل المظهرية البازغة ، ثم تمثيل أنه زبون يأكل فى مطعم الفندق ، لكسر الفراغ ، ثم تمثيل العشق لإحدى النزيلات التى اشتهت شبابه وجماله ، وقد بدأت رحلة التنازل عن الأهداف الكبيرة القديمة خطوة وراء أخرى حتى تم إغترابه عن ذاته ، حتى إذا طلب منه القيام بدور المعشوق لثرى عربى تطلع إليه، وأهداه ، تنبه على الصدمة الماحقة ولاذ بالفرار ، ولا فرار !! وهل نجد علاقة نرتضيها بين طبيب واعد قانع، ورجل يطلق ذقنه ، ويلبس الجلباب ، وينادى بالحاج ، ويتاجر فى الشقق مهملا كل ما تعلم فى كلية الطب واحتاجه المجتمع وأعدّه له ؟!

إن مصادر القوة فى حكايات هذا المحور الأول ترجع إلى رسوخها الاجتماعى ، فالشخصيات الثلاث ما بين خفير وطالب جامعى وطبيب قريبة

إلى مستوى القارئ العام ، قريبة إلى تجربته الحياتية ، والانقلاب فى مصائرها يتم بفعل إرادى يصدر عنها (فى الظاهر) ولكنه ضغط قسرى يمارسه المجتمع عليها سواء كانت تعى هذا أو لا تعيه (فى الحقيقة) ، فهى - بشكل ما - ضحية من ضحايا التغيّر وليست صانعته ، حتى وإن شاركت فيه بعد ذلك . حين تقاعد ضابط المخابرات السابق حملته قدماه إلى قبة قلاوون فى تطوافه بشوارع القاهرة يحاول قهر الفراغ ، رأى الضم والعناق فى عتمة القبة بين الأجانب . « لفظ نعوتًا قاسية ، هنا ، أليس للمكان حرمته ؟ كان الحارس عجوزًا ، لوجهه تيه وغياب . صاح فيه :

- ما يجرى بالداخل عيب .

رفع الرجل عينين قديمتين ، كأنه لا يراه ، صاح مرة أخرى :

- هل رأيت ما يجرى فى داخل القبة ؟

قام الرجل متمهلاً حتى واجهه تمامًا ، فوجىء به يقول :

- وهل رأيت ما يجرى خارج القبة ؟

عاد إلى صمته ، قال أحد المارة وكان يتابع مع آخرين توقفوا :

- سبحان الله ، منذ أن جرى له ما جرى ولا يعنيه شيء .

قال آخر :

تصور . . عمره كله . لا يطيق ملامسة أحد لجدران القبة .

قال ثالث :

ماذا جرى لك يا عم عاشور . . سبحان مغير الأحوال »

« وهل رأيت ما يجرى خارج القبة » صرخة احتجاج مقهور ، لا يجد ملاذًا غير تدمير الذات ، بالتعامل مع التيار الكاسح بقانونه الخاص : انتهاز الفرصة ، وتسخير الوظيفة لخدمة الموظف وليس العكس ، والتمسك بالكسب المادى كقيمة وحيدة تحدد مواقع الناس ، وتضمن لهم الأمان . وليس مصادفة أن الشاب الذى أصبح فندقيًا من مواليد ١٩٥٦ ، أيام بور سعيد الصامدة ، هو ثمرة أيام المجد ، وتطلع أبيه إلى أن يراه ممثلاً لبلاده فى دولة أجنبية ، هو

الأمل العملى لتلك الأيام العظيمة ، ودخوله كلية الاقتصاد والعلوم السياسية قبل العبور بعام واحد مقصود فى دلالته أيضًا ، لقد أدى المواطن الفرد واجبه ، وحمل أمانة جيله بشرف ·· تفوق فى دراسة صعبة تضعه على أعتاب الحلم الذى تمناه أبوه · فمن أين جاء الخذلان ؟! حين تخرج عام ١٩٧٦ كانت أشياء كثيرة قد تغيرت ، بدأ الانفتاح فجعل حياة الشرفاء صعبة ، وبعد قليل يذهب رئيس البلاد إلى أعداء وطنه ، وتمتلىء فنادق مصر بالأجانب ، يمثلون بلادهم عنده ، يلهث خلف دولاراتهم ، ويلبى رغباتهم ، ويدخل معهم فى أحاديث تنشطهم ، على أن يعرف أنه « مغلوب دائمًا حسب أوامر المدير » ·· المدير الذى يمثل قيم المجتمع الجديد ، قيم المادة والزيف وعدم الاكتراث لشىء ، حتى الشرف · لقد تعامل الشاب مع مديره - مجتمعه الجديد - فى حدود ما يمكن التنازل عنه ، ولكن مطالب عصر الانفتاح لا تقف عند حد ، كل شىء حتى الرجولة والشرف قابل للبيع ، فإذا تيقظت الإرادة ، وقال الشاب لا ، فلا ينتظر غير الكارثة !! ·

الإحالة والانسحاب

هذا التلاحم القوى ، الشامل فى تمثيل الشريحة المنتقاة لحركة المجتمع وصراعاته بين الموروث والمكتسب هو الذى أعطى المحور الأول صدقه الاجتماعى والإنسانى فوق درجة الصدق الفردى أو الذاتى الخاص · وهذا ما تفتقده حكايات المحور الثانى ، التى تعانى أنواعًا من الاضطراب الفنى والمفارقة التى تستحق التأمل حقا أن الحكايات هنا ، والشخصيات أصلاً ، ثمرة الخبرة المباشرة للكاتب ، وهو يذكر هذا صراحة ، وقد عمل مراسلاً حربيًا لإحدى الصحف على جبهة قناة السويس إبان حرب الاستنزاف · إن قدرته فى صياغة الصورة المعبرة تثير الدهشة ، هى سر الشاعرية والسمو فى هذه الرسالة، ولكنها لم تشفع للمدخل المضطرب الذى يغلب عليه الذاتية والمباشرة، وكذلك للضباط الثلاثة أو الأربعة وحكاياتهم الآسية التى لم تسلم من دلائل العجز ، ولم تستطع تمزيق الغلاف الرومانسى الشاحب الذى أحاطت

به نفسها بمجرد تقاعدها عن الخدمة العسكرية · إننا نعرف سلفا أن الضابط جزء من المجتمع ، ويمكن أن يعانى من أزمته ، ونصدّق المؤلف فى الشهادة لهؤلاء الضباط بنقاء الأخلاق ، وصدق الوطنية ، وحسن الأداء للواجب إبان خدمتهم، ولكن « صدمة » الإحالة إلى التقاعد لا تخصهم دون غيرهم ، وحيرتهم فى مواجهة الفراغ والحياة العريضة ،وقد حيل بينهم وبين « الاحتماء» بالموقع الذى خبروه ، ونمط الحياة التى ألفوها ، ليس وقفًا عليهم · ربما كان من حق بعضهم أن يشعر بالأسى إذ يجرد من وظيفته وهو لا يزال فى الخمسين أو دونها ، ولكن الكاتب نفسه - ربما من منطلق الحرص على الصدق المباشر لمعرفته الحياتية بهؤلاء الضباط وموقفه العاطفى تجاههم - قد أضعف من تجاوب القارئ معهم ، إذ صور زملاءهم وقد رحبوا بالتقاعد ، بل سعى بعضهم يتعجله ، لينطلق فى مضمار العمل الحر والأرباح الضخمة ، ولا شك أن القارئ يملك من الخبرة الاجتماعية ما يجعله يعرف أن الحقوق المادية والمعنوية المكتسبة للعسكريين فى تقاعدهم أفضل أضعافًا مما يواجهه شاغلو الوظائف المدنية ·

حين يتقاعد ضابط مهندس فى منتصف الأربعينيات من عمره ، ونعرف أنه مهندس اتصالات ، بعبارة أخرى هو مرغوب - بحكم اختصاصه - فى عشرات المواقع والأعمال ، فضلا عن العمل الحر فى مجال خبرته ، ثم يعانى الفراغ والضياع وأحلام اليقظة بالحياة العسكرية التى بارحها ، فإن اعتقادا قويا لدى القارئ يضع هذا المهندس فى « خانة » العجز ، ويصنف مأساته بأنها شخصية ، وإذا كان البديل - وهو بقاء الناس فى مواقعهم الوظيفية حتى الموت أو العجز البدنى - غير ممكن ، فإن محصلة هذا أن هذه الطائفة من الضباط ، التى اختارها الكاتب ليست ضحية التغير الاجتماعى ، ولا ترتبط محنتها - إن جاز اعتبارها فى محنة - بالسبعينيات · لقد وصف ضابط المخابرات المتقاعد استقالة زميله الضابط المهندس المتقاعد من العمل فى شركة انفتاحية مشبوهة تعمل فى تهريب المخدرات بأنها « دليل أن اللصوص الجدد لن يمكنهم من قهر الشرفاء » ، وهذا تفاؤل عظيم وصادق ،ولكن الكاتب لم يقدم الدليل عليه ،

فهؤلاء الشرفاء بين هارب من المواجهة بالاستقالة ، ومنسحب من الحياة العامة يرقب الأطفال من « العين السحرية » فى باب شقته ، ويائس من قدرة العمل الشريف على الاستمرار ، وساذج يغرر به فلا يجد مفرًا من الهجرة . فى حاشية (٢) نتعرف على ضابط بقوات الصاعقة ، يتفجر بالحماسة والتدفق ، ينوى خوض لجة السوق ، أحيل إلى التقاعد منتصف السبعينيات ، فافتتح شركة ، بعد عام واحد قال : السوق غير سليم ، معظم الشركات الجديدة تعمل فى التهريب . اختصر الشركة إلى ورشة لتصليح الطلمبات ، فشلت أيضا ، فسافر بعد سنة ، للعمل فى فرنسا ، ليدربهم هناك على الغطس ، ولعله - كما يقرر المؤلف - يدرب أبناء الذين حاربوه قبل ذلك بعشرين عامًا فى بور سعيد !!إن الكاتب يعتقد أنه وجّه مشاعرنا فى اتجاه الأسى لمصير هذا الرجل ، ومن المحتمل أن شيئًا من هذا لامس مشاعر بعضنا ، ولكن الاحتمال الأقوى هو الشعور بالخيبة فيه والرفض لسلوكه ، وليس الفساد الاجتماعى أو الاقتصادى بالمبرر المقنع لهجر الوطن (وليس الهجرة منه وبينهما فرق كبير) والعمل عند الخصوم ، إذا كان الكاتب ينظر إلى الذين حاربونا قديمًا هذه النظرة . ثم .. هذا الساذج الذى أضاعه أكبر مقاولى البناء ، كان برتبة مقدم، انبهر بشخصية أكبر مقاول فى البلد حين التقى به فى حفل ، أظهر المقاول إعجابه بما سمع عنه إبان المعارك ، دعاه إلى التقاعد والعمل عنده .. وأعطاه بطاقته .. طارت به الأحلام ، طلب التقاعد قبل موعده ، أجيب إلى طلبه ... لم يستطع مقابلة المقاول الكبير ، الشركات التى تحمل اسمه لا يكاد يراها ، وأرقام تليفوناته تتغير كل ستة أشهر ، ولا تقبل مكاتب البرق استلام برقيات باسمه ، فهو شخصية جهيرة ولابد من استئذان جهة ما قبل قبول أى برقية ترسل إليه !! وهكذا خرب بيت الضابط - كما يقول - وحاول الاستعانة بصديقه الصحفى - راوية الحكاية - فلم يعنه ، بل أيأسه ، فيما بعد عرف أنه سافر !!

ليس من الممكن اعتبار هذه الشخصيات من ضحايا التغير وانقلاب الأحوال ، ولا حتى من علامات التغير ، فالضابط ، وكل الموظفين يتقاعدون،

فى الأوان ، أو قبل الأوان ، فى السبعينيات ، وقبلها ، وبعدها ، والمصائر بعد ذلك فردية ، غالبًا ، فإذا أراد لها الكاتب أن تكون ذات رموز اجتماعية ، تؤدى إلى الدلالة التى أرادها فى مدخل رسالته ، فقد كان هذا يحتاج شخصيات أخرى ، أو نماذج أخرى من الضباط ، ليست محنتها (إن صح أنها تعانى محنة) راجعة إلى العجز عن التكيف ومغادرة المألوف ، بصرف النظر عن التغير الاجتماعى الذى جاء تأثيره هامشيًا تمامًا ·

جميلة لأهلها !

بدءًا من العنوان التاسع نكون مع المحور الثالث : المصريون فى الخارج ، ماذا يعانون فى مواقعهم المؤقتة ، وكيف انعكست كامب ديفيد على نظرة الآخرين من العرب إليهم ، وما أثر هذا التشرذم فى البلاد المختلفة على أخلاقهم ، وعلى تكوين الأسرة المصرية المقيمة على أرضها ؟ وفى سياق هذه الحكايات حرص الكاتب على تشكيل بيئة مكانية مشتركة من جميع الدول العربية (تقريبًا) التى تستقبل المصريين عمالاً وموظفين وخبراء ، تفاديًا لحرج التحديد ، فمع وصف « طويل العمر » وساعات « الدوام » نجد « اللجان الثورية » والمدينة اللوطية على المحيط (أى محيط) ؟ إلخ ·

أبطال هذا المحور لا يرغبون فى مغادرة وطنهم ، حتى وهم يسعون إلى العمل فى الخارج ، منقسمون على أنفسهم ، يتطلعون وهم على بوابة المغادرة فى المطار - إلى بوابة الدخول ويحلمون بيوم العودة · ولكنهم فى الخارج ليسوا ملائكة ، إنهم بشر ، يعملون ، ويعملون ، ولكنهم فى غير وطنهم ، ما أجمل هذا التعبير عن شعور المواطن على أرضه : « إنه كان مشمولاً برعاية غير منظورة » ، أما فى الخارج وحتى فى أوروبا قال خبير المطابع : « البلاد هنا جميلة ، لكنها جميلة لأهلها » ، لهذا يمكن أن يحدث الانحراف ، كما يمكن أن يحدث التعسّف بل الظلم إلى درجة لا إنسانية من أهل البلاد تجاه الغرباء ، ولابد أن يحدث رد فعل بطريقة ما · انحرافات المصريين فى الخارج موجهة إلى أشخاصهم ، وليس إلى المجتمعات التى استضافتهم للعمل أو الحكومات ،

ومع هذا يتحد الجميع على إنزال البلاء بهم- وبغيرهم من الغرباء ، حتى فى الريف الإيطالى ، حيث عمل أحدهم مشرفًا وفلاحًا فى مزرعة ، وبذل جهدًا وضحى كثيرًا ، عومل فى النهاية كخارج على القانون أو متسول ، وألقى به أخيرًا فى السجن ٠

إن نغمة الأسى لوجود المصريين بقصد العمل خارج بلادهم هى التى نسجت أجواء الحكايات فى هذا المحور ٠ ولهذا الأسى أسبابه الحقيقية من تقلب أساليب التعامل ، وسيطرة المزاج الخاص ، والتأثر بصراعات القادة السياسيين ، وتحكم الكفلاء والأجهزة الأمنية بما يتجاوز حفظ الحقوق ٠ ولكن هذا الوجه المعتم أو الظليل ليس الوجه الوحيد لانتشار المصريين فى أسواق العمل العربية ، وليس الأسلوب المشار إليه هو الوحيد أو المسيطر فى كل الحالات أو أكثرها ، وإذا كنا بصدد رواية - ولا يحق لنا نسيان هذه الحقيقة- فلن يصح لنا مناقشة قضايا مستخلصة أو مجردة ، وإنما تناقش فى سياق أنها جزء من كلٍ ، وبعض من بناء ينبغى أن يتكامل ٠ فإذا كان الكاتب قد حدّد الغرض من رسالته أنها مجرد سجل يرصد فيه انقلاب الأحوال ، والبلايا الثقيلة التى شملت جل القوم فى مصر إبان السبعينيات ، فإن ما يُعينه - فنيا - على بلوغ هذا الغرض أن تتنوع نماذجه المنتقـــاة ما بين هذه الشخصيات المطاردة ، الضحية ، التى كانت تعيش حياة هادئة عادية فى وطنها ، فلما غادرته تحت إلحاح الحاجة (الحقيقية أو الموهومة) واجهت سوء المصير لسبب أو أسباب مشتركة ، منها ومن أهل البلاد أو أجهزة الدولة فى تلك البلاد ، وبين نماذج أخرى أحبطها سوء الأحوال الاقتصادية ، وتردى الأجهزة البيروقراطية ، وتخلف الوسائل والمؤسسات فى وطنها مصر ، فلما غادرتها ، وعملت تحت ظروف أخرى حققت نجاحات عظيمة ، قد لا تحتسب لوطنها ، بل قد لا تحتسب لهذه الشخصيات بصفتها الفردية ، لكنها نجاحات لا شك فيها، وهنا سيكون النجاح فى الخارج إدانة مستمرة لفشل الإدارة فى الداخل وهو أعتى ما يكون انقلاب الحال ، ويعلن استمرار البلايا الثقال ٠ وليس من

شك فى أن العمالة المصرية فى الدول العربية ، بكمّها وتنوعها وخبراتها وأمانتها قد جعلت التنمية (فى كل الاتجاهات المادية والاجتماعية) أمرًا ممكن التحقيق بأحسن صيغة ممكنة لبلد يستعين بكوادر ليس فى استطاعته أن ينشئها لنفسه ، فإنه - ليس من شك أيضا - فى أن انتشار العمالة المصرية فى هذه البلاد الشقيقة ، قد حقق للمجتمع المصرى من المكاسب الأدبية والمادية والسياسية ، وعمّر من أرض مصر ، ورفع عن أبنائها من المعاناة ، بأحسن صيغة تتحقق لشعب يضطر أبناؤه إلى مغادرة وطنهم بحثاً عن فرصة أطيب للعمل والكسب . إننا نتساءل : هل هذه الحوادث والنماذج السلوكية التى اختارها الكاتب لتعامل غير المصريين من العرب مع المصريين لا يحدث مثلها فى مصر؟ إنْ هذا يحدث بكثرة ، والصحف تؤكد هذا كل يوم تقريبًا ، وسيبقى من حق الكاتب ومن صميم حرياته أن ينتقى ، ولكن أن يحصر العلاقة وشكل المعاناة فى هذه النماذج والسلوكيات ، فهو ما نعتقد أنه خطأ فنى فى بناء الرواية ، كما أنه يجانب موضوعية الرصد للظاهرة ذات الايجابيات الكثيرة ، والسلبيات المحدودة .

إن جمال الغيطانى ، وهو يؤسس بدأب ،وكثير من الاقتدار ، فن الرواية العربية ، مستقرًا على أسسه التراثية ، قد أخذ وجهة الهجاء الاجتماعى، وهذا حقه ، وبخاصة أن الرواية فن انتقادى أصلاً ، وما دام المنحرف الشرير ينتمى إلى نفس المجتمع الذى ينتمى إليه الطيب الضحية . غير أنه فى متابعة الذين اغتربوا لم يطلعنا إلا على الجانب الكريه ، وهو وإن يكن حقيقة ، فهى حقيقة منقوصة ، بعض الحقيقة التى ينبغى التحفظ فى قبولها فكرًا ، وفنًا ، لأنها أكدت استمرار الأسى الرومانسى وروح الانسحاب من مناضلة الحياة ومواجهة الواقع ، وإن لم تكن بالضرورة تمثل حالات فردية ، أو ترجع إلى العجز عن التكيف ومغادرة الإلف والعادة ، كما كان الأمر بالنسبة لمجموع الضباط المتقاعدين .

تعريب الشكل والأسلوب

يقوم الشكل الفنى على صنع جديلة ، أو ضفيرة من ثلاث بتلات ، يمكن أن نقول إنها متوازنة ، أو متوازية إلى حد كبير ، أولها الذى لم يعلنه الكاتب ولكنه مستند إليه بالضرورة ، وهو فن الرواية بتجاربه المتنوعة عبر قرنين من الزمان ، وفن الرواية اعتمد - أكثر ما اعتمد - على امتداد الشخصية فى الزمان . ورواية الحقبة بطبيعتها ذات ملمح زمانى وإن حصرت أحداثها بما يلغى الامتداد ، وقد وازن الكاتب بين الأمرين بأن قدم شخصيات كثيرة متوازية، كلها أصداء لأفعال ، كما أخذ الزمان الطويل جملاً قصيرة ، واحتشد الحيز بالراهن المقتطع من سياق الزمان ، كما أن تحليلاته الدقيقة للمشاعر والمواقف المتداخلة الغامضة هى إحدى المهـــارات المطلوبة فى كاتب القصة الفنية .

أما العنصر الثانى فى هذه الضفيرة فهو التسجيل ، وقد أفصح الكاتب عن موقفه من شخصياته فى أكثر من مكان ، يعلن أنه ليس أكثر من ناقل لما قرأ فى صحيفة ، أو سمع من شخص ، أو عاين بنفسه ، وقد انعكس هذا الموقف فى بعض الظواهر الفنية ، كتسجيل تواريخ الأيام ، وبدايات الأحداث، وحتى النص على تاريخ انتهاء كتابته للرواية فى آخر أسطرها ، وهو تقليد تراثى ، وكالعناية بوصف الأماكن ، وهو ليس الوصف التقليدى الذى يعد المسرح لظهور البطل « الإنسان » ، إن المكان بطل أيضًا ، شديد الحضور فى روايات الغيطانى ، وفى هذه الرواية ، قبة قلاوون ، مثل ضفة قناة السويس ، مثل ردهة الفندق والفتى الحائر بين التمثال العارى والمرآة القديمة ، لا يختلف المقهى فى شارع محمد على ، عن المقهى العتيق ذى الدكك الخشبية البيضاء فى ذلك البلد النائى ، لكل طابعه المتميز ربما إلى درجة التناقض ، ولكن الحضور المكانى متسيد فى الحالين ، يضبط السلوك ، ويحدد العلاقات ، ويكثف الرمز بالواقع العام .

وقد يبدو العنصر الثالث فى موقع معاكس للاهتمام بالمكان ، ونعنى الإفادة من بعض عناصر الحكاية الشعبية ، وهى تلهث عادة وراء « الفعل » ونادرًا ما تهتم بالمكان ، أو تسند إليه تأثيرًا مباشرًا . وقد أخذ جمال الغيطانى من الحكاية الشعبية ما يتوافق وهدفه فى تأصيل الشكل والأسلوب على قاعدة من التراث ، ولا يتناقض مع ما استبقى من أصول فن الرواية ، ومن عنايته بالمكان . إن شخصية الرواية قد استخدمت بطريقة ، وبمقادير هى بين بين ، فهذه الرسالة ليست رواية مروية بضمير المتكلم ، لأن راويتها ليس بطلها ، وليس بطلاً من بين أبطالها ، لكنه - مع هذا - ليس مجرد مقدم للشخصيات، أو مشاهد يصف الحوادث ، صحيح أن الرواية اقتربت من طبيعة « الريبورتاج » فى أكثر من موقع ، ولكن هذا كان يعزز الجانب التسجيلى ، وهو بطبيعته يتجاوز موقع المشاهدة المحايدة ، فانتقاء ما يسجل هو انحياز إليه . كما أن الراوية أسفر عن وجوده ومشاركته فى بعض المواقف ، فكان بذلك مسجلاً ، وليس فاعلاً أو راوية . كما تسللت إلى الرواية بعض عناصر التشويق من الحكاية ، مثل ما روج جيران عاشور النعمانى عن زواجه من جنية ، وتقبل الناس لهذا وسعيهم للإفادة من علاقته هذه ، كما استخدم الكاتب النبوءة ، وإن قضى انقلاب الحال على إمكان تحققها ، فقد قال الأب : « ابنى يمثل بلاده فى الخارج » . وأيضًا فقد لون الكاتب فى وصف العلاقات الجنسية والمشاهد الجنسية ، من إشارة إلى الفحولة (ص ٢٢) والممارسة (٥٠ ، ٥١) فى علاقة عشق (ص ١٥٧) أو بين الزوجين (ص ١٨١) أو الميل المنحرف تجاه المحارم (ص ٢١٣) .

« العنصر » شديد النفاذ

وهناك عنصر آخر شديد النفاذ ، ولكنه ليس واضح الحضور لغلبة الطابع السردى على أسلوب هذه الرواية ، وهذا الطابع السردى إذ اقترن بالاستطراد ، بل التكرار فى مواقف معينة فإنه يؤدى بالتشويق ويعطل التوصيل ، وقد يصرف القارىء عن المتابعة ، هناك استطراد إلى وصف ما جرى لموقع البيت

بعد إزالته وتحوله إلى خرابة (ص ٢٦) واستطراد إلى وصــف المدير الأجنبى (ص ٣٤) واستطراد عن تاريخ فن الزنكوغراف وتاريخ الدكان (ص ١٢٨ - ١٣٠) ويتكرر وصف العجوز إبان تناوله الطعام (ص ٩٨ ، ١٠٨) ويتكرر وصف حال والد البنى سويفى (ص ٢٢٣) وإسراف فى ذكر أسماء الشوارع والصحف التى مضى زمانها (ص ١٢٧) إن العناية بالمكان ، والحرص على التسجيل هدف فنى وإنسانى يستحق التقدير ، ولكن اللجوء إليه معزولا عن مطالب السياق الروائى والوعى بالشخصية وجلاء الحدث ، يجعل من هذا الاستخدام ثقلاً معطلاً ، وبخاصة حين يتخلى عنه الجمال الخاص كما فى بعض المواقع . كما أن الأسلوب الفضفاض، واستعمال المترادفات يؤدى إلى نفس النتيجة ، وقد تستجيب له بعض النفوس التى يؤثر فيها رنين العبارات وموسيقاها اللفظية ، ولكن هذا يخدش الإحكام والتناسق المطلوب فى عمل فنى يأخذ ما يحتاج بمقدار وبعد تدبر ، مثلا هذه العبارة : « وصل إلى حد آثر عنده أن يكتم ، ألا يلمح وألا يفضح ، ما أدركه فظيع ، وما استوثق منه مروع » (ص ٧٩) وهذه العبارة : « لم يشأ إزعاجه ، لم يرغب فى تكديره، لم يرم تعكير صفوه » (ص ١١٠) إن الميزة الأولى للأسلوب الفنى أنه كثيف، يقول الكثير جدا ، فى العبارات القليلة جدا ، ليس من خلال أنه أسلوب « تلغرافى » ولكن لأنه تصويرى ، شعرى ، رمزى .. وجمال الغيطانى يملك القدرة على الأسلوب الفنى بشروطه التى ذكرنا ، وهو ما قصدنا بالعنصر الشديد النفاذ ، الذى فقد حضوره فى طغيان السرد ، والانزلاق وراء طغيان الترادف وإغرائه النغمى . إن مقدرة المؤلف على ابتكار الصورة الشعرية ، والغوص بها إلى مدى أبعد فى تصوير الغامض والمبهم ، مقدرة ثابتة ، وهى تكسب أسلوبه خصوصية وتميزاً ، ولكنها تحتاج إلى التخلص من العناصر الأسلوبية المضادة . لنتأمل هذه التعبيرات - الصور - القرائن والرموز النادرة المنتشرة على مساحة الرواية :

« وغمر الشارع ضباب شفقى ، ولاح المارة كأنهم يسعون عبر أزمنة

خفيــة ، ولا يقطعون مكانًا ، حركتهم على حـدود المادة المحســـــوسة » (ص ١٥)٠

« جحظت عينا الرجل ، تدلى لسانه ، وتباعدت ثناياه ، انفرط عقد ملامحه » (ص٢٠) ٠

عند رؤيته لفتاة جميلة : « بعد استقرارها قاعدة يستمر الضجيج المنبعث من طلعها النضيد » (ص ٤٥) ٠

« عندما رآها تهلل وأخفى » (ص ٤٦) ٠

عن غارة قامت بها طائرتان للعدو على سيارة مصرية : « بدت العربة بأبوابها التى بقيت مفتوحة لها مظهر ذعر بشرى ، تتعامد الشمس فوق معدن الطائرتين ، تبرقان كنصـــل الموســى ، واحدة إثر الأخرى ، هجـوم وتغطية » (ص ٦٤) ٠

عن تجربة الضابط المتقاعَد : « أتم الخدمة ، أنهى المهمة ، غير أنه لم يستوعب بعد معنى التمام ، لم يدرك حقيقة الفوت ، وكنه انقضاء العادات ، إلا مع تباعد مألوفاته ، ونأى مكوناته ٠٠ إنه دهش » (ص٨٩) ٠

« عيون النساء المكحولة الواسعة ، تلخص وجودهن المختبىء كله تحت الملاءة اللف » (ص١٢٦) ٠

« طقت خميرة الرغبة عنده » (ص ١٥٦)

« نفذت إليه رائحة الاستقرار » (ص ١٧٤) ٠

مثل هذا كثير فى رواية الغيطانى ، وهو يبهر ببساطته ، وجدته ، ونفاذه، وكثافته ، وقد يرتقى بالنسيج العام إلى مستوى رفيع ، حين يستخدم بحذق ، وإصرار ، وبهذا تميز ما كتبه تحت عنوان : « وقت ضائع » (ص٦٢ وما بعدها) وهو عن الحياة حول مقهى وحيد ، بقى يعمل فى مدينة السويس المهجورة إبان حرب الاستنزاف ، إن « المعجم الدينى » واضح تمامًا فى اختيار مفردات اللغة فى هذه الحكاية ، وهو المعجم الأكثر مناسبة فى حكاية الحرب بالذات ، فعم خليل اتخذ من المقهى مستقرًا ومقامًا ، وهو يشعل الجمرات ،

وما تبقى من الأعمار قاب قوسين أو أدنى من الموت ، أما الأعداء فقد جاسوا خلال الديار ، وصوت الطائرات يشق السماء الصافية ٠٠ إلخ ٠ ولسنا نعنى أن الروائى مطالب - بأصول الفن - أن يصطنع مثل هذا المعجم ذى المرجع الخاص فى كل مراحل روايته ، ولكنه مطالب - وهذا حال العبقرية - باكتشاف لغة مميزة ، أو خاصة ، لتجربته الخاصة المميزة ٠

إننا على ثقة من أن هذا الكاتب فى مكنته البلوغ بفن الرواية عنده إلى آفاق سامية لو أنه أخذ بمبدأ الأناة وطول المراجعة لما يكتب ، وأغلب الظن أنه مثل كثير من أصحاب المواهب القديرة يضيق ذرعًا بقراءة ما كتب ، ويفضل إنفاق الجهد فى رعاية بادرة لعمل جديد ويراها خيرًا من ضياع الجهد فى تجويد عمل فرغ منه ، إما إيمانًا بأن العبقرية هى السليقة ، لا معقب عليها ، وإما استصغارًا للهفوات ، وأن كمية الجهد والوقت ستكون أكثر بكثير من الأمور البسيطة التى يمكن تداركها بالمراجعة ٠ وسواء كان هذا أو ذاك ، أو كان احتمال آخر لا نعرفه وراء ظاهرة الانحراف أو التحريف فى صناعة الرواية فإننا لا نعد هذا من الأمور البسيطة ٠ إن الأخطاء النحوية كثيرة ، ويمكن تعليق بعضها - وليس كلها - على الطباعة ، وهذا أمر يؤسف له ، فاللغة الصحيحة خطوة أولى نحو اللغة الجميلة ، وهذه مقدمة فى طريق اللغة الخاصة ، فإذا فقدت اللغة صوابها تخلخلت ثقة القارئ فى قناة التوصيل ، وفقدت الأشياء قوة إقناعها وصدقها ، وتكاثرت الخدوش على الوجه الجميل فلم يعد جميلا ٠ ولا نريد أن ندخل فى طرح التساؤلات حول المراجعة التى نؤكد أنها لم تحدث، لأن الكثير من الأخطاء الواضحة تمامًا كان يمكن تنقيتها ، ولم تجد من يمد يده ليمسحها عن الوجه المعبر ، وهل يمكن أن يوصف شاب بأنه يلبس سوارًا ذهبًا (ص٧١) ثم يقال عنه هو نفسه إنه ذو السوار الفضى (ص ٧٢) ثم يعود إلى الذهبى مرة أخرى فى الصفحة التالية ؟! وهل يصح أن يوصف رجل بأنه يحج كل عام مرة (ص ١٣١) وهل نفطن إلى انعكاس الدلالة فى عبارته الختامية وهو يوجه روايته « إلى من لم يلقه حظه العاثر فى وقتى » (ص ٢٧٣) وصوابها « حظه الطيب » لأن هدفه أن يذم وقته ويطلب النجاة من شروره

وانقلاب أحوأله ؟ وهناك ما هو أقل أهمية من هذا لكنه ينطق بازدراء المراجعة وإهمالها ، وإلا كيف نسمى قائد الطائرة « السائق » بدلا من « الطيار » أو نضع « الأخريتان » مكان « الأخريان » وهل عبارة : « وليعْلَم أن العميل على صح دائمًا إن أخطأ » (ص٣٥) أكثر ألفة أو جمالا أو دقة من العبارة المألوفة : « العميل على حق » ؟ وهل تصح المقـــابلة بين الضرورة والوهم فى عبارة : « الحجز مقدما صار ضرورة لا وهمًا » (ص٤٣) أو استخدام « أو بمعنى آخر » (ص٢٢٠) فى مقام « أو بعبارة أخرى » ؟

بين التراث والتحديث

لا نريد أن تكون هذه الملاحظات فى استخدام اللغة والانحراف بالدلالة خاتمة حوارنا مع هذه الرواية ، حتى لا يظن أننا نجردها من الجمال ، ولكننا ننبه إلى أن الأدب العظيم هو لغة جميلة وصحيحة وخاصة ، وينبغى الحرص على هذه الركائز الثلاث . إن المراحل الثلاث أو المحاور الثلاثة المتعاقبة قد أشبع كل منها فى موقعه، وإذا كنا لا نطالبه بدمجها فى شبكة من العلاقات المتلاحمة ، ما دام قد ارتضى لها هذا السياق ، وأراد به تدعيم أو تحديث الطريقة التراثية فى تقديم الحكايات (والشعبية أيضا) ولكنه كان يمكنه تقوية الأواصر تأكيدًا لوحدة الرسالة . لقد امتلأت فنادق القاهرة بمن كانوا أعداء الأمس ، ومن ثم كان الحديث عن المحاربين المتقاعدين ، وقد هاجر آخر ضابط للعمل فى الخارج، فكان هذا مدخلا للمحور الأخير عن العاملين فى الخارج . . هذا الاستدراج لا يكفى لإقامة بناء موحد ، وصحيح أن إشارات أخرى قد تخللت النسيج ، مثل الشركة التى تتستر بالاستيراد وتتاجر فى الهيروين . .

إنها نبوءة مبكرة للمدرسة التى حملت الهيروين فى عودتها الأخيرة من الخارج ، ومثل احتراق الشاب من بنى سويف فى المقهى ، وقد نودى خبير الطباعة (فى حكاية أخرى) إلى المساعدة فى إعادته إلى الوطن . لكن مظاهر التماس واهية وعابرة ، ولو أن مراجعة تمت ، لتدخل التصميم وقدم إلى فن الرواية العربية عملاً نادرًا .

لقد استخدم الكاتب ، فى صنع حكاياته ، الرموز بطريقة النبوءة ، فكانت إشاراته الدقيقة بارعة حقًا ، وأقدم بعض الأمثلة ، فقد كان سبيل الشاب الذى أصبح فندقيًا ، إلى وظيفته رجل مهم فى القصر الملكى سابقًا ، ثم الجمهورى ، وأهميته تأتى من أنه كان مسئولاً عن أوانى الطعام والشراب ، ومسئولاً عن الجنائز أيضًا . وهذا إجمال دقيق لرحلة حياة الشاب الفندقى . أما البنى سويفى الذى مات مختنقًا فى حريق المقهى (فى الخارج) فإنه وحيد والديه ، وكان جده لأمه سقاء (علاقة الضدية) ولم تحمل أمه به إلا بعد أن عبرت فوق جثة رجل غريب مات حرقا . وقد كان الشاب الفندقى محدد الحركة بين التمثال العارى والمرآة القديمة ، وفى علاقته بالمكان كانت تجربته الجنسية ، ووظيفته الشكلية ، وتطلعاته التى تستدرجه إلى غير ما تمنى ، وحين ظهرت فى بهو الفندق رأس محنطة لحيوان ، ظهر الشذوذ فى أقسى وأحط صوره . وحين كان الضابط المهندس المتقاعد يحدث زوجته من مخزون ذكرياته عن انقطاع الاتصال بوحدة مقاتلة ، كان هو نفسه قد صار فى موقع انقطع فيه الاتصال معها . وتتوارد العبارات عن النجومية الزائفة لأهل الفن ولاعبى الكرة ، مما تضفيه وسائل الإعلام ، فتعمق التسطح والتفاهة ، وتجرى وراء البهرج والكسب السريع بصرف النظر عن العواقب ، وهذا من أخص ملامح الحقبة ذاتها .

* *

٣ - شطح المدينة (١٩٩٠)

« شطح المدينة » رواية القلق ، وضياع اليقين ، والنفى ، وإذا صح أن نعتبر هذه الكلمات تقريبا لخلاصة المعنى ، فإنها - بذاتها - تثار من داخل الرواية على المستوى الفنى الخالص . ولكن المتتبع لجهود كاتبها - جمال الغيطانى - واجتهاداته فى تشكيل عناصر الرواية سيجد أن « الشكل الفنى » - فى عدد من رواياته الأخيرة بصفة خاصة ، معجون تماما بالمحتوى ، وأنهما يقولان « شيئا » واحدا ، ولا يعنى هذا أنهما يقولان « كلمة » واحدة !! ولأن هذا الشىء الذى يفضى به الغيطانى إلينا ، خاص به : رؤيته المتميزة ، فإنه يقوله بطريقة خاصة به أيضا ، هذا يعنى أن جانب الفكر فى رواية « شطح المدينة » ليس نسلا مباشراً لحلقات التطور فى الرواية العربية قبل أن يكتب الغيطانى رواياته ، فاهتماماته مختلفة حتى عن أولئك الذين طمحوا إلى تجاوز المكان والزمان ، ومحاولة اصطياد المعانى المطلقة وصبها فى القالب الروائى . وكذلك يمكن أن يقال عن تشكيل هذه الرواية ، إنه لا ينتمى إلى سلالة ، أو إحدى سلالات الشكل الروائى المألوف فى فن الرواية العربية ، إنه استنبات خاص ، اصطنع ليتلاءم والفكرة الخاصة التى تتقاذف صاحبها ، وتؤرقه ، وتتنفس فى أكثر من رواية أبدعها ، فى كل عمل بطريقة مختلفة ، تحاول أن تكون الأكثر ملاءمة ، ولعل « شطح المدينة » تمثل أنشط محاولات الإقتراب من جوهر فكرته ، وهذا يكشف عن دأبه وإصراره فى المحاولة ، ولكنه لا يصادر احتمال محاولات أخرى تطمح إلى اكتشاف المقولة ذاتها مرة أخرى . وهذا ما يدفع البعض إلى شىء من الحيرة فى « تصنيف » « شطح المدينة » ، وهل هى رواية ؟ أو من أدب الرحلة ؟ أو مذكرات !! ولا شك أن الاحتكام إلى الموروث الفنى والنقدى من أصول الحكم ، ولكنه ليس الأصل الوحيد ، فباب الاجتهاد فى تجديد الشكل ينبغى أن يبقى مفتوحا ، وأن يترك لاستمرار المحاولات ، وللذوق الأدبى العام فى تقبلها أو التحفظ تجاهها حق الاستصفاء . ومرة أخرى أشير إلى أن « تبسيط » الفكر الصعب الجاد ، سيخلّ

بتوازن البناء ، وبسطح القضية ، ومن ثم يصح أن نقول إننا أمام رواية جادة ، صعبة ، بما احتشد فيها من فكر فلسفى ، وجادة وصعبة فى محاولة الإمساك بخيوطها ، واكتشاف اللحمة والسداة فى نسيجها ·

قد تغرينا كلمة « شطح » بنوع من كشف قناع المعنى اللغوى ، والشطح هو التباعد فى المكان ، والاسترسال فى القول ، وإذا قلبنا الفعل (مستخدمين اشتقاق الكلمة) سنجد صفة البُعد فى « شحط » أيضا ، وشحط فى المساومة غلا فيها حتى جاوز القدر ، وشحطت الناقة : أصابها داء فى الصدر مؤذن بموتها ، وشحطت الآلة : إذا نفد وقودها وكادت تتعطل ، وشحط القتيل : اضطرب فى دمه ، وشحط اللبن : أكثر ماءه !! وهكذا تتجمع فى مادة هذا الفعل صفات التجاوز ورموز الانطفاء ، وإذا توسعنا فى هذا الأمر (ولا نتحمس لهذا ولكن نشير إليه استئناساً) وأخذنا بالاشتقاق الأكبر ، فسنجد فى تقلب المادة ذاتها الشطط ، والشطن (من الشيطان) والشطف ، والشطر ، والشطب ، والبطش ·· الخ وهى - فى دلالاتها العامة - لا تبعد عن أجواء الرواية ·

إن التصاق عبارة أو أكثر ، من عمل فنى ، بنفس القارئ ، سلوك مألوف ، ومشروع ، وهو بالنسبة للقارئ المحايد (العادى) قد يعبر عن مكنون تجربته الخاصة ، التى استثيرت من هذه العبارة (أو العبارات) أكثر من غيرها ، ولكن القراءة النقدية ، حين تدفع بمثل هذه العبارات إلى مقدمة الاهتمام ، فإنها تعبر عن إحساس متزايد بالأهمية ، بأنها الخميرة ، أو صانع اللعبة ، أو الضوء الكاشف الذى يسطع فيلتهم الأضواء الأقل · قد يدلى بتصريح يوجه القراءة ، ويكشف عن قناعات قديمة ، كأن يقول : « من الحقائق المفروغ منها أن المكان ثابت ، والزمان متغير ، أما الإنسان فعابر » ، وسنرى أن الكاتب نقض هذه المقولة فى عناصرها أو أركانها الثلاثة ، فى هذه الرواية ، ولعلنا إذا أعدنا قراءة عدد من رواياته السابقة نجدها تجسدّ هذه الرؤية الفلسفية ، وأنها كانت من دوافع تعميق الحسّ الصوفى فى نظرته إلى موقع الانسان فى الكون · غير أن « النفى » وهو لون سابغ فى هذه الرواية ، قد

شمل فيما اشتمل عليه هذه الصوفية ذاتها ، وعانت على يديه شكامريرا يلبس ثياب الأصولية ، ولكنه فى صميمه نوع رفيع من السخرية ، لعل رواية - على مساحة العالم فى هذا الفن - لم تتطرق إليه من قبل ، بمثل تلك الروح التى نفذ من خلالها جمال الغيطانى ، فكان فى رسم هذه المشاهد يجعل من «منتهى الجد » « منتهى الهزل » فى حركة واحدة ، وأنت إذا رأيت الديناصور فى شوارع مدينتنا (وهو حيوان مضى زمانه) لن تعرف هل تعجب من قدرته على اختراق الزمان وتحديه للفناء ، أو تتعجب من « غبائه » فى النزول إلى المدينة ، وهو مقدمة للزوال !!

لعبت المصادفة القدرية المحسوبة حركة البداية ، وحركة النهاية ، فكان سفر صاحبنا - الذى لم نعرف اسمه عن قصد - بديلا لزميل كان هو المقصود بحضور المؤتمر ، وترتب على هذا السفر كل ما جرى ، وكل ما شاهدنا من تداعيات ماضيه القريب ، والبعيد ، وكأنه ماضى البشرية ، كلها . وفقد جواز سفره فى آخر لياليه بتلك المدينة المتحررة من الاسم والمكان والزمان ، وإن كنا نعايشها طوال الرواية أو نعيش معه فيها ، ولو أن جواز السفر لم يفقد ، لتغير كل شىء فى الرواية ، ولو أنه فقد قبل الليلة الأخيرة ، لاختلف المصير .

ليست المصادفة، أو المصادفتان هنا ، من ذلك القبيل الذى يدل على نفاد صبر المؤلف ، أو عدم نفاذ بصيرته ؛ إنها مصادفة محسوبة تماما ، كمصادفة أن أى واحد فينا هو ابن لوالديه ، ولو لم يلتق هذان الوالدان ، لما كان هو إياه !! فالمصادفة الأولى حدثت ولكن ما ترتب عليها منطقى تماما ، ووثيق الترابط ، وهذه الخاتمة أيضًا تذكرنا بسقوط صخرة سيزيف وهو على حافة أن يحقق المعجزة ويخترق دائرة العذاب وينجو بنفسه !! ومع أن صاحبنا لا يملك طموح سيزيف إلى المعرفة ، ولا تمرده على سلطة القهر ، وكان كل ما أعلن عنه من رغبات مشروعة تماما ، وفى حدود المسموح من كل السلطات ، فإنه لم يترك لشأنه ، ظل هاجس الفقد يطارده ، ينغص عليه اطمئنانه المرحلى ، ويظهر له كشبح يتمدد بطول تاريخ التجربة الإنسانية ، وبامتداد المعمورة ، حتى انتفى من فكره كل يقين ، ووقف يرتل أنشودة الضياع الأبدى فى آخر سطور

الرواية، وقد تحولت مدينته إلى صورة متخيلة : « من يصـــله بها الآن .. من ؟»، وكانت هذه العبارة هى إكمال الحلقة أو القيد القابض على رسغيه دون أن يشعر به تماما، إذ تتحدث الجملة الأولى فى الرواية عن قطار كان مندفعا وتوقف ، وعن شاب « وسن للحيظات » ، فهذا الوسن بين النوم واليقظة ، وهذا التصغيز المقصود للحظة ، وهى بذاتها عابرة أو خاطفة ، هى حظ الإنسان فى العالم ، وحجم ما يمكنه أن يحصّل من يقين .

منذ الصفحة الأولى تنتصب أمامه (أمامنا) شواهد الحضور الطاغى للبلدية والجامعة ، إنهما كالليل والنهار : لا يجتمعان ، لا يتفقان ، لا يمكنك الخروج عنهما معا ، لا تعرف ما يضمران لك .، ولا كيف يستقبلان عملك أو يفسران قولك . وقد قيل فى نهاية الرواية إنهما يلتقيان سرا ، أو بينهما تنسيق ما ، فليكن !! المحصلة واحدة : ممارسة القهر للفرد ، وللجماعة،وتعميق الشرخ فى الإحساس والفكر والسلوك . ليس بين البلدية والجامعة قضية « أصولية » أو « منهجية » تستحق ما بينهما من صراع « ونقار » دائم ، والمسائل الخلافية إما من قبيل الوجاهة الفكرية (أيهما أسبق المدينة أو الجامعة) أو لإظهار السطوة وإعلان الوجود مثل أمور كثيرة لا أهمية لها ، بل تبدو مضحكة فى أحيان كثيرة ، مثل لون النبيذ ، ووضع أصابع المقانق ، وحظر الركوب إلى جوار سائق التاكسى .. الخ وكأن الكاتب هنا يطرح مبدأ الحظر ، أو التحريم فى ذاته « التحريم التعبدى » الذى لا يرتكن إلى علة مفهومة أو مقنعة .. إنه تحريم .. وكفى ، وليس عليك إلاّ أن تطيع !؟

لا نستطيع أن نكفّ تفكيرنا عما تعنى البلدية والجامعة . إن سلسلة «الثنائيات » لم تتوقف طوال امتداد النسيج الروائى ، مثل ثنائية : الجديد والقديم ، والظاهر والباطن ، والعصر الامبراطورى ، والجمهورى ، والانضباط الظاهرى ، واختراق الأجهزة بالرشوة ، حتى النبيذ أبيض وأحمر ، والبراميل فى الشوارع بيضاء فى نطاق البلدية وحمراء فى نطاق الجامعة . ولكن هذه الثنائيات المستمرة ، التى تعبر فى صميمها عن أن الانقسام وعدم الالتئام هو القاعدة المستمرة ، تصدر جميعها عن ثنائية كبيرة ماثلة فى الجامعة والبلدية ، وثنائية حاكمة تتجسد فى الزمان والمكان .

وقد وصف الزمان بأنه متغير ، والمكان بأنه ثابت ، ولكن الغيطانى ينقض هذا وينفيه برصد التغير فى المكان ، والثبات ، فى الزمان ، وعجز الإنسان عن العبور إذ انقلبت المعايير · الكاتب هنا يطرح قضية فلسفية غاية فى الأهمية ، قضية لها وجه حضارى ، وسياسى معا ، فحين يثبت المكان ، ويتغير (أو يتحرك) الزمان ، ويكون الإنسان عابرا ، من هنا يتولد التاريخ ، ويمكن تنظيم المعرفة فى أنساق ، ومن ثم تنمو الحضارة بتنامى التجربة الإنسانية المتوارثة · هذه المدينة التى شطحت ، خرجت عن مدار النظام الكونى الراسخ، حطمت قانون الوجود ، نظام العلاقة المفهومة الوطيدة بين الإنسان والمكان ، والزمان · فالأماكن فيها تتبدل على غير قاعدة ، (المكان الطبيعى يتبدل ولكن من خلال « التفاهم » مع حركة التوحيد ، (وهذا غير ما يدل عليه التبدل فى الرواية) الأمر يتجاوز رمزية التبدّل ، بل التلوّن فى « المبنى »- مبنى مباحث أمن الدولة ، فالميدان المحيط به يتغير أيضا بين صباح ومساء ، والمسافات ومعناها ، والشارع ينطوى خلف السيارة بمجرد مرورها فيه !! ومن الطبيعى أن يؤدى اختلال علاقة الإنسان بالمكان إلى اختلال مفهوم الزمان : «لم يعد واثقا من عبور لحظتين متتاليتين فى ذات الحال » وهذا مبرر تطور العبارة : « ما من شىء يقينى هنا » - حيث ينصرف مفهوم الشيئية إلى المادة - إلى : «لكنه يوقن الآن أنه ما من شىء ثابت هنا ، ما من أمر مؤكد » ·

أما ثبات الزمان والأصل فيه أنه متغير (وهذا التغير هو الذى يصنع التاريخ والحضارة) فيتجلى أو يتجسد فى أمرين : حالة الجمود السائدة فى موقف الجامعة من البلدية ، والعكس أيضا ، فانعدام التفاعل الايجابى يعنى انعدام الحركة (والحركة هى الزمان) ومع أن هذا الزائر الذى ألقت به المصادفة فى مدينة مستخلصة من محنة سيزيف المعاصر جاء ليشهد الاحتفال المئوى التاسع للجامعة ، فإننا لا نجد أثرًا يدل على مضىّ هذا الزمن الطويل ، فكأن هذه الجامعة أوقفت حركة الزمن وانغلقت على نفسها تمامًا (وهى بهذا نقيض وظيفتها الأولى الأساسية) حتى أن إضافة دائرة إلى الزى الجامعى أدت إلى مأساة !! إن هذا التصلب الذى يلغى مفهوم الزمن قد أدى فى الحقيقة إلى إلغاء

مفهوم الجامعة · أما الأمر الثانى فنجده فى المقولة الشائعة التى تقول إن التاريخ يعيد نفسه ، والحقيقة أن التاريخ لا يعيد نفسه أبدًا ، وإنما ، الإنسان هو الذى يعيد أخطاءه حين يكتفى بنفسه ولا يحسن قراءة أسلافه · وهذا جانب تنتشر علاماته على امتداد الرواية ؛ فالنمرود يذكر بالمحارب القديم ، وسنمار حكاية معادة ، وخدعة المغربى تتكرر مع الفتاة ، الشخصيات التى تختفى اختفاء غامضا تتكرر فى الرواية ، وفى كل مرة نجد من يؤمنون بعودة هؤلاء الغائبين منذ عصر الأمير الصينى ، وإلى الأمير العربى ، دون أن نجد دليلا على عودة أحد ، أو يقتنع المنتظرون بأن الانتظار فقد معناه ، وقد أدى انقلاب ثوابت الوجود الإنسانى إلى عجز الإنسان عن العبور ، إنه لم يعد على يقين من شىء ، لم يعد واثقًا من « عبور » لحظتين متتاليتين فى ذات الحال ، وهو غير متأكد من أفعاله هو ، فهذا المغربى « هل قابله فعلا » ؟ ، وهذه الفتاة التى ظل يتوقعها ، ثم لقيها على انفراد ، وبادلها الودّ ، لم يعرفها أحد ، فهل كانت حلما أو وهما ؟ ما الحد الفاصل بين الواقع أو الحقيقة ، وبين الوهم والتخيل ؟ إن المفقود هو « الجواز » والجواز يعنى العبور ، ولقد انتهى فقدانه إلى بقائه فى مكان لا يمكنه البقاء فيه ، حتى الجامعة التى نزل فى ضيافتها تطالبه بأن يثبت أنه · · هو ؟! ولم تغفر له أبدا أنه أخطأ « خطيئة آدم » إذ استعان – فور ضياع الجواز – بجهة تتبع البلدية !! وهكذا وجد نفسه فى صميم الكابوس ، فى غير ما زمان ، فى غير ما مكان ، لا يملك إلا أن يتذكر بعض ملامح ماضيه دون أن يتمكن من التحرك نحوه ·

إن « ديمومة الفقد » تمثل جوهر هذه الشخصية الغرائبية ، لقد بدأ رحلته متوقعا المصائب ، نادرا ما نجده يتطلع إلى المعانى السعيدة التى توحى بها الرحلة أو تيسرها فى العادة ، منذ الصفحة الأولى ، ملامسة أرض المدينة ، يخشى أن يفقد جواز سفره · هذا من تدابير البناء الفنى ، إذ تردد هذا التوقع الكابوسى مرتين بعد ذلك ولكنه « القرار » الذى تجاوبه أصداء من جوانب شتى فى نفسه : مثلا حين جالس الفتاة الجميلة فى المطعم – وهو لقاء تمناه فى نفسه منذ وقعت عينه عليها – مع هذا تتراجع النشوة باللقاء فى نفسه أمام خوف

ذاتى حين رأى شابين من البحارة إذ يتساءل : « كيف يتصرف لو قام أحدهما فجأة وهاجمه طلبا للأنثى التى تجلس إليه » ؟ بل يذهب فى شكه إلي مدى أبعد : « لماذا اختارته هو بالذات » ؟! فإذا ما فقد جوازه لم يعمل فكره فى طريقة فقده ، أو كيفية استعادته ، بمقدار ما فكر فى خوفه : « هل يتعقبه شخص ما ؟ إذا صح ذلك ٠٠إلى أى جهة ينتمى ؟ » ٠

« شطح المدينة » هى رواية اغتراب الإنسان عن زمانه ومكانه ، وعجزه عن بلوغ اليقين حتى فى معنى وجوده ، فضلا عن موقعه فى هذا الوجود ٠ إنه شديد الوعَى بذاته ، لكن كل ما حوله كوابيس وأوهام ، حين يتملكه الخوف من إغماض عينيه إلى الأبد فى غربته ، حين يتساءل : أين سيكون فى مثل تلك اللحظة من العام القادم ؟ حين يحرض ذاكرته على أن تحتفظ بصورة وجة إنسان عابر ؛ يريد أن يستعيدها فيما بعد ، إنما يعبر فى هذا ومثله عن رغبة قوية تتشبث بالوجود ، تريد أن تستبقى الزمن ، أن توقعه فى قبضة الذات ، ولكن الذى يحدث هو العكس ، كل شيء يفر ويتحول ، ويترك هذه الذات بلا مكان ، ولا زمان ، ولابد أن نستعيد رمز الجامعة ، والبلدية ، وليس مصادفة أن الدعوة وجهت إليه من الأولى ، وأن موقفه تعقد معها حين حاول تصحيح وضعه باللجوء إلى الثانية فخسرهما معا ، على أن إحداهما لم تفكر فى حمايته أو إعانته على « العثور على ذاته » ٠وهذا هو المعنى المضاد لإسراف كل من المؤسستين فى الحفاظ على ذاتها ، إنهما تنظران إلى وجودهما على أنه غاية فى ذاته ، وليس وسيلة لتحقيق غاية أو هدف ، هكذا نشأت الجامعة من شعور « غيبى » أو « أسطورى » غامض ، يتحدث عن أربعين من الفلاسفة يتأكد الشك فى أحدهم ، فيتسرب الشك إلى جملتهم ، فتكون خلاصة فلسفتها : أنها الأصل ، وأنها الأرقى ، والأهم ، وأن نفق أو سرداب مقتنياتها الغامضة أهم من كل ظواهر الحياة خارج جدرانها ٠ أما البلدية المرتكزةعلى جهاز الأمن فإنها لا تكف عن إظهار الازدراء ومحاولة انتقاص سلطة الجامعة (المثقفين) ثم هى لا تفعل أكثر من ذلك إلا تأكيد سلطانها وتخويف الناس -كل الناس - بمن فيهم الكبراء والأثرياء ، وهى بدورها - لها

سدنتها المتعبدون بها ، لا يفارقون مكانتهم وأوراقهم طوال العصور ٠٠ إنها - إذًا - محنة الضياع الانسانى ، بفعل الأجهزة والمؤسسات التى أخترعها لتصنع تقدمه ، لتحمى وجوده ، لتنظم عمله ، لتثبت هويته ٠٠ فإذا بها ضد هذا كله ، وتعمل على تقويضه ، إنها التنين الخرافى ، ذو الألف ذراع ، يلتهم كل شيء لكنه لا يخطئ أبدا فيلتهم أحد أذرعه !!

على أن هناك فارقا واضحا فى الأسلوب الذى جسد به الكاتب شخصية الجامعة ، وشخصية البلدية ، لقد كان التصوير الساخر التهكمى من نصيب الجامعة وحدها ، وإذا نظرنا إلى التصوف على أنه نوع من الوجد ، ينبثق من شدة التركيز والانحصار فى فكرة واحدة ، أو نقطة واحدة ، فإن تصويره للجامعة يكون أول تصوير ساخر تهكمى للتصوف ، حين يصبح هوسا أو شغفا بالذات يتوارى فى شكل هوس بالموضوع ، مجردًا من الغاية ، من الوظيفة ، من المعنى ، إن عبث الوجود الذى أحاط بصاحبنا يبدأ من عبث الجامعة بكل شيء ، والرواية بهذا يمكن اعتبارها كوميديا سوداء ، بمقدار ما هى رواية كابوسية عبثية ٠

لقد كان جمال الغيطانى بارعا أشد البراعة وهو يصور عالم الجامعة وعلماءها ، وهو يخادع القارئ عن سخريته وتهكمه فيبلغ من ذلك مدى بعيدا حين يصور أعمالا ، وسلوكا ، وأفكارا ، ورسوما ومعارف ، هى غاية فى الهزل ، بلغة هى غاية فى الجد ، ويحيطها بجو طقوسى هو فى الذروة من الانضباط والتقيد والهيبة ، فى حين أنها لا تستحق غير الازدراء والإزالة ٠ هل يعنى الإسراف والإصرار فى المظهر غير الغرق فى التقوقع ، والتحريض على العزلة والترفع ، وتعميق الفرقة ؟! وهكذا سنجد لكل درجة من « العلم » ثوبا، وطعاما ، ومكانا ، ونجد الطريق إلى تسلم القيادة مليئا بالسخف والثرثرة، أما الاجتماعات والحفلات المحاطة بالهيبة والتعنت فإنها تنطوى على أعجب المضحكات ٠ فليس مستغربا أن تدور مؤلفات الأساتذة حول الأطعمة وأسرارها ، وأن تحقيق أعظم إنجازاتها بالكتابة على حبة قمح ، وتبلغ كوميديا العبث مداها حين يصور الكاتب الاجتماعات العامة التى ينفق فى إعدادها مال

وجهد كبير (وهنا تتجلى أقرب المشاهد إلي تجربته الشخصية) فلا نجد فى حفل الافتتاح غير أزمات مضحكة وتعنت عابث فى مواقع جلوس الكبراء والقادة ، وكذلك لا نجد فى حفل الختام وإعلان التوصيات غير الخلافات التافهة التى تحاول أن تصنع من اللا شىء قضية مصير !! إن ضياع صاحبنا ، لا يبدأ بضياع جوازه ، إنه ضائع ما بين البدء والختام · لقد كانت الجلسة الختامية قمة فى الكوميديا العبثية ، تحقق فيها التوحد بين منتهى الجد (الظاهرى) ومنتهى الهزل (الباطنى) وفى هذا الاجتماع الختامى فقد جواز السفر ، آخر دليل على مشروعية وجود صاحبنا فى هذه المدينة المسحورة ، الملعونة التى تجمع كل مدائن الشرق تقريبا (فهو لم يعين لها موقعا ، وجمع ملامحها من عدة مدن ، ومواقع ، ولكننا لا نجد فيها الطبائع ، ولا النظم الأوربية الأمريكية) ، فإذا كان وجه المرارة فى تجربته المستمرة أنه فى « كل لحظة منفى يتجدد ويلوح » فإن الجلسة الختامية كانت إعلانا عن المنفى الدائم ، عن النفى الأبدى ·

لقد شاركت البلدية فى بعض التصرفات الساخرة ، لكنها قليلة ، وموجهة تجاه الجامعة بالذات ، أى حين تكون الجامعة هى الطرف الآخر فيها ، ولكن جهاز البلدية فى ذاته فى علاقاته الداخلية ، (وكذلك مبنى الأمن) لا يعرف هذا المستوى العابث من التصرفات ، إن عبثه قاتل ، وليس ساخرا أو متهكما ·

ومهما يكن من أمر فإننا نعتقد أن « الفكر » فى الرواية قد أخذ ما يستحقه ، وأخشى أن يكون شغلنا عن الاهتمام بالجوانب الفنية الخالصة ، التى تعتبر المفتاح الحقيقى للتصنيف الفنى ، ولا شك أن الكاتب قد « فكر » طويلا فى هذه العناصر الفنية ، إننا سنجد أدلة واضحة على هذا الاهتمام ، الذى نخشى أن يكون قد زاد عن حده المطلوب ، فأدى إلى شىء من البلبلة فى تصنيف هذا العمل الأدبى الجاد ، أو إلى إضافة هذه الجوانب الفنية إلى عنصر الفكر ، باعتبار أنها خرجت عن تلقائية الموهبة ، إلى حرفية الصناعة وإتقانها ·

إن البناء الفنى فى هذه الرواية يقوم على ثنائيات المماثلة والتضاد ، كما

يقوم على النفى ، ونفى النفى . لقد تأطر الشكل العام بهذه الرحلة ، فهى تبدأ بها ، وتنتهى معها ، ولكن الانتهاء هنا مجرد « توقف قهرى » ، كما كانت البداية من صنع المصادفة ، فبين مصادفة الوجود وقهر النهاية تمضى رحلة الإنسان ، محاطة برموز وألغاز لا يمكنه مواجهتها أو العثور على مفاتيحها . وقد أشرنا من قبل إلى ثنائيات التضاد ، أو إلى أكثرها ، وقد « يدبر » الكاتب ثنائيات أخرى ، مثل الأب المزواج ، والابن الأخير الذى لا ينجب رغم فحولته البادية ، ومثل اختبار عالم الفيزياء النابغة الأبكم الأصم ، وقد تصل هذه التدابير إلى اللغة فنجد طبيب الأسنان يخدع فى « سن » زوجته ، أما المماثلة فإن أوضح ما تتجسد فيه من الوجهة البنائية ما نلاحظه من وجود عدد من « الأجنة » أو « الخلايا » الصغيرة ، التى تأخذ مكانها فى السياق ، وتبسط حيوتها على مساحة محدودة من الرواية ، ولكننا حين نتأملها نجدها تنطوى على كل خصائص المساحة الشاملة ، كما يختزل الجنين صفات الأصل الذى انحدر عنه ، وكما تنطوى الخلية على أسرار التكوين الشامل .

وسنلاحظ هنا أيضا أن هذه التكوينات الجزئية ، التى تبدو كوحدات منفصلة ، وإن تكن تشكل التكوين العام للرواية ، هى بدورها تنطوى على التضاد ، أو على التماثل . وأول ما نجد حكاية صاحب المقهى ، وهى معادل موضوعى مختزل لكافة معطيات الرواية ، إنها « شطحة » من شطحات المدينة، حين ننظر إليها فى السياق ، ولكنها « شطح المدينة » كاملة إذا ما نظرنا إليها من قريب . ويصل الكاتب حد استخدام النقش داخل النقش حين يصنع معادلا للمعادل ، أو اختزالا للمختزل فى قصة الجواد العربى ، الذى ولّى مع صاحب المقهى و« انفرط » بانفراط حياته ، بانفراط العصر ، المؤتمر ، بضياع الهوية !! وهذا التماثل نجده فى علاقته بالمغربى ، فقد قبل أن يكون ضيفه دون قصد منه أو معرفة سابقة (تماما كما جاء إلى المؤتمر) وانتهى معه إلى الشك فى وجوده (كما انتهى به الوضع) مع إقراره بأنه تلقى منه معلومات وتوجيهات مهمة (وقد اكتسب هو نفسه مثل ذلك فى تجربته الحياتية كما يقرر) وفى داخل هذه « النقشة الكبيرة » نجد نقشا صغيرا (تماما كما ركبت حكاية

الجواد مع صاحب المقهى) إذ يرصد لنا محتويات متحف بديع نادر فى بيت المغربى ، لكن ، من بين المقتنيات التى يذكرها إجمالا نختار لوحة واحدة ، نقف عندها بشيء من الوصف الموجز ، هو فى إيجازه إجمال لتجربة الرواية كلها : « منمنمات فارسية من القرن السادس عشر ، أطال تأمل إحداها : صغيرة ، مستطيلة ، يتوسطها شيخ آسيوى الملامح يمسك وردة ، فى قعدته غرابة وفى تطلعه غموض ، أما الوردة فلها حضور إنسانى عجيب » . إن هذه اللوحة - من حيث محتواها - ينبغى أن تقرأ قراءة رمزية (نتذكر هنا اللوحة فى عيادة الطبيب ، فى مدخل رواية الشحاذ) وقراءة فلسفية أيضا ، فالوردة رمز صوفى ، والغرابة والغموض فى الإنسان ، والحضور الإنسانى فى الوردة، المناقضة للشيخ (للشيخوخة) يجمعان بين علائم الفناء الجسدى وأشواق الروح إلى الخلود .

ومن الطبيعى أن تنفرد كل نقشة مفردة بحياة ذاتية ، وبقدر من الدلالة الخاصة ، ولكنها فى النهاية تصب فى السياق العام ، وتلتزم بالمعنى المستخلص من الرواية ، وإذا صح أن يقول إن الاغتراب فيها يرتكز على فلسفة العلاقة بين الإنسان والزمن ، ويقينه الوحيد بأنه مرحلى مؤقت ، ويحدثه - رغم هذا - عن وسيلة للخلود واختراق حاجز الزمن ، فإن هذا الهدف قد دار حوله الكاتب بوسائل مختلفة ، قد يكون منها كثرة الزواج والإنجاب ، أو الفحولة ، كما فى صاحب المقهى ، و« رسول » الصعيدى الذى فقد قدرته حين تغير المكان وطبائع الزمان ، ومنها إتقان الصناعة ، وقد مات « طارق النحاس » موتا يرمز إلى حلم الخلود بالفن ، إذ مات ويده على ازميله الذى دفن معه ، على أن حكاية « النمرود » ، التى تبدو كأصل لحكاية المحارب القديم ، والحصن المشيد (وهنا إفادة من الصياغة القرآنية وإشارة إلى القصد ذاته) وحكاية الأمير الصينى ، كلها تنتهى نهايات غامضة (الغياب) وتؤكد زوال الإنسان ، رغم أن الإنسان الزائل لا يزال يحلم بعودة هؤلاء الغائبين ، والكاتب بهذا يفسر عقيدة « المهدى المنتظر » الموجودة بكل الديانات السماوية - مع اختلاف التسمية - وحتى بعض الديانات غير السماوية ، ويضع - من

خلال هذه الحكايات - النقوش الصغيرة اختزالا مهما لتوجيه مضمون الرواية من جانب ، ولتكثيف الاحساس بتراجيديا علاقة الإنسان بالزمن وأنها مأساة قديمة ومستمرة من جانب آخر ، ويقيم البناء الروائى على أسس من الوحدات المتماثلة من جانب ثالث ·

وإن توزيعها على فصول الرواية (امتداد زمنها الداخلى) وتوزيعها على حقب التاريخ، ليدل على مزيد العناية بالفكرة ، والاهتمام بتلاحم الجزئى بالكلى فى بناء الرواية ، بل إن التنامى واضح فى طرح مبدأ الغيبة ، والرجعة، فى سياق الرواية ، فمن حادث غامض فى البداية (الأمير الصينى) لا يعقب غير قوم ينتظرون ، إلى غائب له حضور فعلى ، رغم الغياب - يتجسد فى « نائب الغيبة » - كما تقول الرواية ، وتقول اصطلاحات الفاطمية أيضا ، وهو ما يعرف بالإمام القائم · ومن اللافت للنظر أن هذا النائب أو الإمام القائم، إمام الوقت ، ينبثق عن نظام البلدية ، أى أنه تجسيد للسلطة الزمنية ، حتى وإن كان - نظريا - يصدر عن مبدأ أو عقيدة · فهل كان هذا الزحف من جانب البلدية ثمرة من ثمرات غرق الجامعة فى المظهرية ، وتحريف رسالتها الاجتماعية ؟!

حين نستعيد تاريخ الفن الروائى فإننا نعرف أن عنصر « الزمان » كان هو الحاكم ، هو الذى ينمى العقدة ، ويحكم تتابع الأحداث ، ويحسم مصائر الشخصيات · ثم كانت دعوة « آلان روب جرييه » إلى الرواية المكانية ، أو الشيئية · ولكننا مع هذه الرواية نجد توازنا دقيقا ، فى استخدامات الزمان والمكان - من جانب - كما نجد أنهما كانا وسيلته فى النفى ، أو وسيلته الأساسية فى النفى من جانب آخر · وقد يسرف الكاتب فى إظهار أساس فكرته فى الرواية بذكر مشتقات أو مرادفات الزمن مثل الوقت ، الساعة ، ولا شك أن إحساس الكاتب بالزمن ، وبأنه قاهر الإنسان ، والحائل دون تحقيق ذاته واجتناء سروره ولذاته ، إحساس طاغ على ما عداه ، مع هذا فإن أعماله السابقة لم تكن « زمانية » بالمعنى النقدى ، وإن احتفظت بزمانية المعنى الفلسفى للزمان ·غير أنه فى « شطح المدينة » يهتم بالمكان بقوة مساوية ،

وموحدة مع الزمان فى تأكيد النفى · إننا - من الوجهه الزمانية لا نعرف متى كان هذا المؤتمر ، كل ما يمكن الجزم به أنه معاصر للمرحلة الراهنة (من خلال تجربة الكاتب مع السفر ، وماضيه مع المعتقل ، وإشارته إلى حادثة الفيشاوى دون أن يسمى المقهى ، وذكره لصورة عبد الناصر الخ) وفى المكان يحدث نفس الشيء ، فهذه المدينة ، فى ذلك الوطن أو تلك الولاية لا يمكن تحديد موقعها لكنها متميزة كموضع - وليس كموقع - فى وجدان كل منا ،وتلهف صاحبنا على الزمن وتحسره على فواته يعادله ويتسق معه شغفة بالأماكن وتفطنه لملامحها وتحسره لما يلحقها من مظاهر البلى والتغير ·

وقد يجمع حسراته الزمانية والمكانية فى صياغة جملة واحدة إذ يتساءل : « من سيرى هذه الأشياء بعد ألف عام ؟ » وفى قمة كربه بضياع الجواز ، يخاطب نفسه : « أين سأكون غدا ، مثل هذه اللحظة تماما ؟ » مع هذا يوجد فوق شاسع بين الوسائل الفنية المستخدمة فى تجسيد الزمان ، عن تلك التى تجسد المكان · إن الزمان قوة قاهرة مجردة ، تثير الخوف ، وتهدد الآمال · وقد يعنى المكان شيئا من هذا أو كل هذا عند الغيطانى (فى روايته البصائر فى المصائر كانت الغربة فى المكان ، وليس فى الابتعاد عنه) ونحن نعرف أن المكان ليس معنى مجردا ، وإن أمكن تجريده ، لكن الكاتب يعطى الأماكن صفات تبث فيها الحياة ، وتجعل منها كائنا له حضور ، وإرادة ، ومقدرة جبارة على الفعل ، ننظر مثلا فى وصفه لواجهة الفندق ومدخله ، أو فى وصفه للمبنى ، أو للبرج المشيد ، بل إنه يصف ابتسامة الفتاة بأنها « رحبة » وبأن عينيها « فسيحتان » فيؤثر أن يصل إلى المعنى المجرد عن طريق الوصف الحسى المكانى ، أو الذى جرى عرف الاستخدام على أنه وصف لمكان · غير أنه ، وقد طرح فى روايته معانى فلسفية ، لا يجد مفرا من تجاوز الوصف الواقعى للأماكن ، ليعلى من شأن الرمز ، ومن ثم إمكان التوصل إلى التجريد ، ومن هنا نجد بوابات تقسم الطريق ، أشبه بقوس النصر ، ولا تؤدى إلى شىء ، وفى هذه المدينة التى أسسها الفلاسفة تدور المياه دون أن تئول إلى مصب ، وتطوى الشوارع بمجرد المرور فيها ، إن هذه الأماكن ، بأوصافها ، اختزال آخر

للتجربة ، التى تطوى ملامحها ، وتتغير معالمها ، وتدور وتقيم أقواسا ، ثم تنتهى إلى اللا شىء ، مصدرة حكمها على عبثية الرحلة .

وقد التقى الزمان والمكان فى استخدام الكاتب للأرقام ، وحرصه على تعميق الجانب الطقوسى ، والأسطورى فيها ، فهناك تكرار واضح للرقم (٧) ، والألغاز ذات مفهوم زمانى (عدد الأشهر ، وأيام السنة الخ) وفتحات البرج بعدد أيام السنة كذلك ، وهذا البرج ارتبط بطموح الانسان إلى تحديد العمر فلم يبلغ مطمحه ، ولم يتجاوز عدد فتحاته (مكررة) فهو لن يخرج من قبضة الزمان ، ولن يخرق الأرض أو يبلغ الجبال طولا .

وقد أشرنا من قبل إلى أن القراءة الناقدة تجتذب عبارات بعينها تبدو فى تيار الرواية بمثابة أضواء حاكمة ، أو محطات مسيطرة ، لا تلبث أن تدفع إلى تركيز فى الخواص المميزة يحاول صاحب القراءة النقدية أن يكثفه فى جملة أو عنوان ، وبالنسبة لهذه الرواية تشق « رحلة بين الكوابيس » طريقها بأسلوب كوميديا العبث (الصوفى الجامعى) وأسلوب « غريب فى عالم الغرائب » والمحصلة نجدها فى إشارته إلى رحلة ابن فضلان (وإحدى فضائل الغيطانى التى يمتاز بها على كافة كتاب الرواية العربية خبرته الواضحة بالتراث) و«شطح المدينة » اعتصرت من روحها قطرات ، اذ اجتاز ابن فضلان بلاد الترك والخزر والبلغار والروس وشاهد هناك ما لا يمكن تصوره ، فعانى الغربة والخوف ولكن متعة أن « يرى » وأن « يعرف » كانت سر الاستمرار . . . وهنا تختلف « شطح المدينة » فصاحبنا رأى ، وعرف ، وتذكر ، واستدعى من مخزون تجاربه ، وشطح إلى المستقبل المجهول ، لكنه ظل محاصرا بالزمان الذى لا يريد أن يتحرك ، والمكان الذى لا يثبت على حال ، فاستحال عليه العبور ، ولم يكن أمامه إلا أن يتوقف ، ويلتفت إلى الوراء راثيا نفسه ، وليس عبثا ذكره لمالك بن الريب ، الذى مات وحيدا غريبا ، على الطريق ، إنه يقع فى منتصف الرواية ، ولكنه كان الختام .

لقد نفى الكاتب صاحبنا إلى بلاد غريبة ، دفعته إليها يد المصادفة ، وأوقف حركة الزمن ، حين وضعه فى « اللا زمن » إذ انطوت علاقته بالجامعة

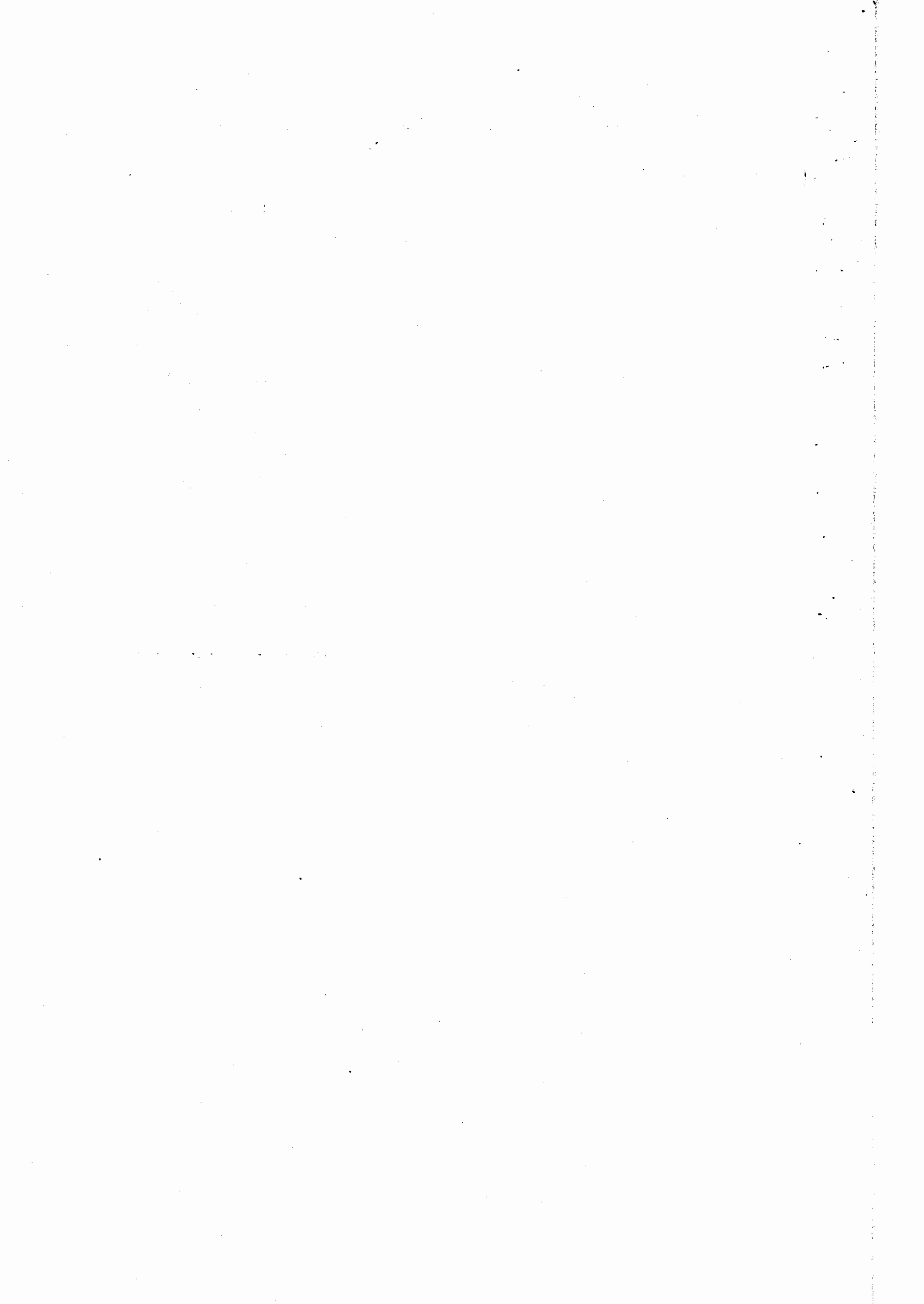
بانتهاء المؤتمر ، وضاعت علاقته بموطنه بفقد أوراقه ، وغادره القطار ، وطارت الطائرة ، ولم يعد يملك تصورا لما سيجيء ، وقد انتفى المكان أيضا ، فكأنه يقف فى نقطة وهمية لا وجود لها فى الحقيقة .. ولكن هذا النفى ينفى نفسه اذ يصير قيدا ، وهو يحس بهذا القيد ، ويحاول الخلاص منه باستدعاء مدينته إلى ذاكرته ، والتساؤل عمن يصله بها « الآن » وكأن الخلاص فى « الآن » التى تقف فاصلا بين الماضى والمستقبل ، إنها اللا زمن بين زمانين ممتدين ، واذا كان يقول ، فى الصفحة الثانية ، وهو لا يزال على أبواب رحلته الخطيرة: «اليقين معدوم » و« الأسباب منفية » ، فإن اليقين الوحيد الذى بقى له هو مدينته التى خلفها وراءه ، وعليه أن يكتشف الأسباب التى تنفى نفيه عنها .

إن زمن الرواية لا يزيد عن بضعة أيام ، هى أيام المؤتمر ، ولكن زمن الشخصية لا تحده حدود ، إنه زمن المعاناة الانسانية ، حتى قبل أن تفصل بين الوهم والحقيقة ، بين المتخيل والواقعى . ولقد سخر الكاتب - ما شاءت له السخرية - من عالم القيود والتحديدات والأسرار والبيانات والوثائق ، وحاول التوغل فى النفق تحت الجامعة ،وهو « نفق » مظلم فى الضمير الإنسانى أو ذكريات العصور مليء بالتفاهات التى استحالت إلى رموز تجد من له مصلحة فى تقديسها ، وهى لا تستحق غير النبذ والسخرية .

يبقى أن نشير إلى اللغة الشعرية التى كتبت بها الرواية . وما كان لتجربة مفارقة للواقع بهذه الدرجة أن تكتب بغير هذا الاسلوب الذى أخذ من الشعر كثافته المعنوية ، وتركيزه فى الصور ، وحرصه على تناسب الإيقاع مع حركة النفس المدركة ، وبث الحياة الإنسانية فى كل ما تقع عليه عين الإنسان من نبات أو مبان ، بالاضافة إلى هذا الطابع الملحمى الذى يمثله سيزيف جديد فاقد لليقين ، ومستمر فى رحلته رغم شكه فى كل شيء .. غير أنه لم يشك فى نفسه ، إنه يدرك أن هويته فقدت عند الآخرين ، ولكنه - بنفس الدرجة - يعرف أنه موجود وأن مدينته العزيزة فى مكانها ، وأن خلاصه فى أن تعود إليه. وكان هذا يقينه الوحيد ، وأداته لقهر الزمن القاهر ، وتثبيت الصورة المهتزة.

أما سر الصنعة فى هذه الرواية الفريدة فلأن جمال الغيطانى استطاع أن يبتدع عالما مستقلا فى رواية خيالية ، تعيش حياتها بقواها الذاتية ومكوناتها المتشابكة على نحو خاص ، ومع هـذا فإنها تذهب بنا إلى أقصى درجات الواقع ، وتثيره فى عقولنا إثارة نقدية واعية .

* * *



الفصل الثالث

تثقيف الرواية

بين الرواية والثقافة جفوة ظاهرة ، مؤسسة على تناقض ظاهرى أو متوهم، لأن أساليب القصّ كانت - منذ عرفها الإنسان البدائى - سبيلا إلى نقل الخبرات والتعاليم وتنشئة الأفراد فى أنساق الجماعة . وفى « الرواية » ليس من سبيل لإهمال عنصر التشويق أيا كانت مصادره ، ومن ثم حدث التضخيم لعنصر الترفيه ، وأنها لعبة خيال ولا تسوق من الحقائق المعرفية ما يستحق العناية ، ومن جانب آخر فإن « الحاكى » - عادة - لا يخفى نفسه ، ولا يكشف عن مصادره ، ومن ثم اعتبر ما يأتى به شيئا لا يوثق به ، وهنا يضاف سبب آخر - هو تفريع على ذاتية السـرد - أن هذا الحاكى حين يتكـرر ، أو يتداول مادة سابقة فإنه لا يلتزم تماما بنصها ، وتغيب عنه أحيانا بعض تفاصيلها ، وإن اجتهد فى الحفاظ على المعنى والمغزى ، ولكن سدنة التراث العربى الذين قدسوا « العنعنة » وتعبدّوا « بالنصّ » وجدوا فى هذا التداول المفتقد لدقة المنقول بنصه ذريعة لإهماله . صحيح أن « الشعر » (العربى بالطبع) تعرض للنحل والتداخل واضطراب المتن ، ولكن ليس بالدرجة التى تعرضت له الحكايات والأخبار والأقاصيص السائدة فى نفس المدى الزمنى ، وفى غياب التوثيق الكتَابى أو ندرته ، وجد الشعر دائما من يرويه ويحفظه ، ولم يكن هذا شأن النصوص النثرية (ما عدا النصوص الدينية ، وكذلك الخطب المتصلة بالسياسة) لهذين السببين : غياب مصداقية الوثوق بالنصّ ، وأنها اعتبرت وسائل ترفيه غير جادة ، فضلا عن عوامل صياغيه تجعل من استظهار النصّ النثرى أمرا صعبا بخلاف « الشـعر » الذى يؤطره الوزن والقافية ، ويجعلان من حفظه أمرا ميسرا ، إن لم يكن ممتعا ، لما يحدث من لذة الموسيقى .

لقد توارثت الأجيال « هوان » منزلة الفن القصصى (نتذكر ما سبقت الإشارة إليه من تعرض محمد المويلحى للوم حين كتب : حديث عيسى بن هشام - وتهرّب محمد حسين هيكل من وضع اسمه على غلاف الطبعة الأولى من رواية زينب، بل تهربه من استخدام كلمة « رواية » المرتبطة بالتسلية وإزجاء الفراغ ، ومن ثم وضع تحت العنوان عبارة: « مناظر وأخلاق ريفية !! ») وحين كتب توفيق الحكيم روايته الأولى « عودة الروح » فإنه كان شابا مبتدئا متحمسا ، كما أن المناخ الأدبى كان قد تغير كثيرا ، وعرفت القصة العربية (فى مصر على الأقل) موجة متحمسة صاعدة فى أعقاب ثورة ١٩١٩ فى مقدمتها محمود تيمور وطاهر لاشين ثم يحيى حقى ، وأضرابهم .

إن جهد هؤلاء اتجه إلى تعميق الإحساس العام ، وإقناع الفكر الأدبى السائد بأن « الرواية » ليست مجرد حكاية للترفيه ، إنها تتضمن فكرا ، ورأيا (موقفا) يستحق العناية ، وهى ليست ثرثرة نثرية ، إن لها جمالياتها الخاصة ، لكن أحدا منهم لم يهتم بمناقشة الأسس النظرية التى ينهض عليها فن القص ، فيما عدا تلك المحاولة المعزولة التى ندب محمود تيمور نفسه لأدائها ، ونقصد بعزلتها أنه لم يعاود هذا الضرب من الكتابة ، وأنه لم يطرح القضية فى أثناء تشكيل روائى ، وإنما هى مقالات قصيرة ، خفيفة ، تنشر مفرقة ، ثم تجمع فى أكثر من كتاب (فيما بعد) .

أما طه حسين فإنه يذكر فى هذا السياق أول من عرض لفنية الكتابة القصصية فى أثناء قصصه ذاتها ، وذلك فى قصص « المعذبون فى الأرض » إنه (كان) يصل بالشخصية إلى موقف حاسم ، مفترق طرق متشعب يستلزم اختيارا صعبا ، فلا يمضى طه حسين بهذه الشخصية المبتدعة إلى أحد المسالك المحتملة ساكتا عما سواه حتى يكون قد عرض على قارئه سلسلة هذه الاحتمالات الممكنة ، ويبيّن (لهذا القارئ) أن باستطاعته أن يجعل من هذا الشخص رجلا مخدوعا ، أو سعيدا ، أو شقيا ، أو يائسا .. إلخ ، ويعقب على هذا بأن يعلن حقه - وهو المؤلف صانع الشخصية - فى ممارسة حريته فيختار لشخصيته تلك مسارها ، ومن ثم نهايتها ، ويرتب على هذا درسه

الأخلاقى ، أو السياسى الاجتماعى (الإصلاحى) الذى توخاه من صناعة هذه الشخصية ، وسرد هذه القصة !!

لم يحاول روائى (فيما نعلم) أن يصنع صنيع طه حسين ، أو ينميه فى اتجاه ما ، وليس حضور الكاتب فى الرواية هو ما نعنيه (كما فعل يحيى حقى فى روايته : « صح النوم » وهذا يختلف عن سرد الرواية بضمير المتكلم ، فهذا حضور لإحدى شخصيات الرواية ، وهو يختلف عن حضور الكاتب بصفته) إلى أن كتب « محمد براده » رواية : « لعبة النسيان » (١٩٨٧) فتوسع فى طرح العلاقة بين مستويات الكتابة ، والمكتوب ، كما سنرى ، على أن قضية تثقيف الرواية تتجاوز هذه العلاقة بذاتها ، ومن ثم تحققت فى عدد من الروايات ، لعلها ليست مصادفة أن أكثر هذه الروايات قد صنعت فى الأقطار المغاربية (بصفة خاصة المغرب وتونس) ولا يعسر تعليل هذا ، إنها ذات الأسباب التى ساعدت على أن تبدأ موجة « الرواية الجديدة » - بوجه عام- من هناك (طرح هذه العلاقة بين الكاتب والمكتوب من حيث مستويات الدلالة ، واختلاف الزمن بين الحدث والكاتب والقارئ .. إلخ من أهم ما أثارته موجة الرواية الجديدة فى فرنسا بخاصة) .

وهنا نقول إن ما نعنيه بتثقيف الرواية ، يختلف كثيرا عن « الرواية التثقيفية » الذى يعنى (عند مترجم كتاب بول ويست : الرواية الحديثة الإنكليزية والفرنسية) الرواية المنضبطة بقواعد المجتمع ومبادئه ، أو يعنى : رواية تكوين الشخصية ، وهى الرواية التى تنطوى على وصف دقيق للأدوار التى تمر بها إحدى الشخصيات الرئيسية فى الرواية من الطفولة إلى النضج (معجم مجدى وهبة) .

إن ما نريده بتثقيف الرواية يختلف تماما عن هذين التفسيرين ، إنه أقرب ما يكون إلى « هندسة الرواية » أو صنعها حسب مواصفات نظرية أو معايير نقدية مسبقة بحيث تتشكل وكأنما لتقيم الدليل ، أو تقدم النموذج الأمثل ، لتصوّر نظرى مسبق ، كما أن تثقيف الرواية بهذا المعنى نفسه يستدعى أن تحتفى- ربما أكثر مما يستوجب تكوين تلقائى لرواية مشوقة - بسوق معلومات

متنوعة ، بصرف النظر عن ضرورتها للسياق ، أو إطاقته لها ، فإنها تتجاوز ضرورة أنها محصلة طبيعية مطلوبة للموقف ، ولهذه الشخصية المعنيّة ·

هذا - بالضبط تقريبا - ما نريده من هذا المصطلح ، وقد كان منطلقنا فيه تلك الإشارة القديمة التى بدأها طه حسين فى « المعذبون فى الأرض » وأراد بها- ربما - أن ينظم عملية التلقى ، وأن يثير شيئا من ضباب - ربما أيضا - على هادفية قصصه الحادة المتحدية بأن يظهر أنه لم يقصد أكثر من « اللعب الفنى » تمييعا لحدة المعنى · أما ما يطرحه كتاب « الرواية المثقفة » (بقاف مشددة مفتوحة) فإنه يتجاوز هذه البداية المحدودة إلى طموح تقديم النموذج ، وإذا كان ليس من المصادفة أن هذه الطائفة من الروايات جاءت من شمالى أفريقية ، فإنه ليس من المصادفة كذلك أن كتّاب هذه الروايات لهم اهتمام بالنقد والفكر أكثر من اهتمامهم بالإبداع الروائى ، فكأنما أرادوا أن يقدموا النموذج العملى للمبدعين ، وكأنما أرادوا أن يقضوا بشكل نهائى على مزاعم متوارثة أن « الناقد » مبدع فاشل ، وكأنما استبطأ هؤلاء النقاد المبدعون حدوث تحولات يرونها واجبة فى شكل الكتابة الروائية ، ونحن نعقد لرواياتهم هذا الفصل لما نعتقد من أنهم استطاعوا تقديم عدد من الروايات ذات التميز ، وأنها حركت الفكر النقدى ، وأثرت فى اتجاه الكتابة الروائية فى الوقت نفسه·

أما هذه الروايات فهى (دون أن يعتبر هذا حصرا للنوع) :

١ - حدث أبو هريرة قال · · · تأليف : محمود المسعدى (تونس ١٩٧٢) - الطبعة المستخدمة ١٩٧٩)·

٢ - البحث عن وليد مسعود · · · تأليف : جبرا إبراهيم جبرا (العراق - طبعة ثانية ١٩٨١ - بيروت)·

٣ - لعبة النسيان · · · تأليف : محمد برادة (الرباط ١٩٨٧)·

٤ - النخاس · · · تأليف : صلاح الدين بوجاه (تونس ١٩٩٤)·

سنهتم بمفهوم تثقيف الرواية بالحدود التى أوضحنا ، ولا نشك فى أن هناك روايات أخرى ، لم نجعل تقصيها هدفا ، وفى هذه المقدمة ينبغى أن نشير

إلى أن المسرح العربى ابتدع أو تابع « تثقيف المسرحية » ليخرج من مأزق أن المسرح ملهاة البطالين ولعبة الفارغين ، وذلك حين كتب توفيق الحكيم مسرحياته الخمس التى وصفت بأنها « مسرحيات قراءة » وبزغ مصطلح «المسرح الذهنى » منطبقا على مسرحياته : (أهل الكهف - شهرزاد - أوديب - بجماليون - سليمان الحكيم) وكان متأثرا فيها بأحد خطوط المسرح الفرنسى ، وهكذا غادر الحكيم مطالب خشبة العرض ، أو تجاوزها أو رفضها ، ليقيم مسرحه داخل الذهن ، فتحمل شخصياته رموزا تتحرك فى المطلق من المعانى (كما قال فى مقدمة بجماليون) أما هذه الطائفة من النقاد والباحثين التى كتبت تلك الروايات المشار إليها آنفا فإنها بالطبع لا تملك أن تغادر بما كتبته دائرة الكتابة (فالقراءة هى قدر الرواية لا محالة حتى فى عصر السينما والتلفزيون)ولكن الكتابة انصياعا لمواصفات معيارية هى شرط متضمن لضرورة وجود قارئ يملك هذه المعايير الجمالية ، أو يقاربها ، أو يمكنه اكتشافها . ويتأكد هذا بما تحقق لهذه الروايات من أصداء واسعة فى أوساط المثقفين والنقاد، دون أن تكتسب أى منها صفة الرواج الجماهيرى أو الانتشار العام ، فضلا عن اهتمام وسائط التوصيل الأخرى (المسرحة - التلفزة - السينما) بها!! وبدرجة ما يمكن اعتبار هذه الروايات بمثابة « قفزة » فى الفراغ ، أو المجهول ، بالنسبة للوضع الإقليمى للنشاط الروائى فى الأقطار التى صدرت فيها ، فباستثناء الرواية فى العراق التى بلغت درجة لا بأس بها من الإشباع على نمط رواية القرن التاسع عشر الأوربية ، لدى غائب طعمة فرمان وحتى عبد الرحمن مجيد الربيعى ، فإن الأمر فى المغرب وتونس يبدو مخلخلا ، حتى وإن عرفت الأولى جهود عبد الكريم غلاب ، والأخرى جهود مبارك ربيع والفارسى ،

فحيث يؤكد المنطق المستند إلى حتمية التطور أن هذه الرواية الجديدة كان ينبغى أن تنبثق من بيئة أشبعت أو اتخمت بالرواية التقليدية ، نجد العكس هو ما حدث بالفعل ، ولابد أن نفكر فى هذا ، ولعل سيطرة النموذج السائد وبلوغه حد الإقناع ونفاذه بقوة الإعجاب يجعل من التخلص منه أو التمرد عليه

عملا صعبا ، وتلك جناية غير مقصودة يؤديها « الممتاز » أو المتميز (ولا نريد أن نقول : العبقرى) إذ تتجمد الأمور عند رؤيته ، فيؤدى الاعتراف به إلى عكس ما ينبغى أن يفتح هو بعبقريته الطريق إليه ، إذ يصبح ممثلا معترفا به ، وحيدا ، لمواصفات الجودة ، تلك التى تم تخطيها فى آداب أخرى ، ولعل غياب هذا النموذج « العبقرى » فى بعض المناطق هو الذى سهّل هذه القفزة التى لم تستند إلى واقع قطرى أو إقليمى تتجاوزه ، بقدر استنادها إلى اتصال بمصادر بعيدة (الرواية الجديدة الفرنسية بالنسبة لأدباء المغرب العربى) ورغبتها فى إثبات الذات وتسجيل السبق على الرواية فى أقطار أخرى ، بخاصة تلك التى وصلت حد الإشباع فى إطار النمط التقليدى ، وأخذت تراوح فى مكانها ، أو ابتكرت حلولا ذاتية بالعودة إلى التراث (كما فى روايات جمال الغيطانى) دون أن ترفد هذه العودة بوعى فنى ذى مرتكزات فلسفية اجتهد الآخرون (هناك) فى استخراجها ، ولم نكن بحاجة إلى أكثر من التوفيق بينها ، أو أكثرها ، وبين المختزن فى تراثنا الفكرى والحكائى بصفة خاصة . هذا هو - فيما نرى - المناخ الثقافى - الروائى - العام الذى انبعثت منه هذه الروايات وما يماثلها من إبداعات كتابها النقاد ، وما قد يجاريها من كتابات روائية أخرى .

١ - حدّث أبو هريرة قال ...

يشغل محمود المسعدى مكانة مهمة لدى أدباء تونس بصفة خاصة ، يوصف على الغلاف الأخير لكتابه بأنه « رأس مدرسة فريدة فى الكتابة » ، وله كتاب آخر تشكل فى مقاطع حوارية « السدّ » ،(وقد عرضنا له فى كتاب : الريف فى الرواية العربية) وتشغل ثنائية التضاد مكانا فى شخصية الكاتب وفى إبداعه الفنى القليل ، فقد تخرج فى المدرسة الصادقية ، ثم فى السربون، وفى مقدمة كتابه الذى نعنى به ينصّ على توليد العشرة من معدن الوحشة ، وأن تاج الكيان مركب من العشق والفناء ، وفى كتاباته يشغل « الحوار » مساحة كبيرة (قد يكون كل المساحة كما فى السدّ) دون أن يعتبر كاتبا مسرحيا، أو أن ما كتبه مسرحية ، وهنا يكتب الرواية تحت عنوان « اللارواية » ويستدعى اسما

تراثيا وبلادا أو مدنا لها هذه النكهة فى حين يتجاوز فى دلالاته كل ما هو محدود بالزمان أو المكان ، بل يعمد إلى نوع من القلب أو المناقضة فى استدعاء اسم « أبى هريرة » والنص على اسم « مكة » بتجريد الكلمتين من ظلالهما التاريخية ، ودلالاتهما الروحية بصفة خاصة ·

. يستدعى المسعدى اسم المحدث الصحابى « أبى هريرة » دون أن يعنيه وإنما يخلع هذا الاسم - متحديا إيحاءه التاريخى - على بطل هو أقرب إلى أبى الفتح الاسكندرى بطل مقامات بديع الزمان ، وإن كان فى عبثه ومجونه ولعبه بالكلام ، لا يتوقف عند مدى تحقيق الرغبات القريبة ، إن الكاتب يدفعه إلى طرح تساؤلات ، واجتياز تجارب تقرّب إلى الفكر صيغة المناخ الأسطورى الذى شكلّ الطبيعة الإنسانية ووسمها بصفاتها المكتسبة التى أصبحت - بطول الصحبة - فطرة يستحيل على « الجماعة » تغييرها ، ويجد الفرد المتفكر فى قيمتها أو الذى يتحرر من سطوتها ويريد إعادة تقييمها ، يجد صعوبة فى اعتناق غيرها ومعايشة هذا الغير ·

تنقسم مادة الرواية فى اثنين وعشرين فصلا ، يحمل كل منها عنوانا فرعيا (على طريقة المقامات غير أنه يضع كلمة « حديث » مكان كلمة « مقامة») وهو يبدأ بـ « حديث البعث الأول » وينتهى بـ « حديث البعث الآخر » ليؤكد استمرارية الحياة فى دورات لا تنقطع ، حيث تتكرر الأنماط وتفشل كل محاولات الخروج عن دائرة المألوف ·

أما الأحاديث العشرون بين البعث الأول والبعث الآخر فإنها تخضع لنوع من الترتيب ، أو درجة من التنوع لا تبلغ حد الحتمية أو التكامل الموضوعى · ولا نعتقد بضرورة مناقشة التوجّه الفكرى (أو القضية) التى تبناها المسعدى فى روايته ، لأنها تفتقد أنتسابها لفن الرواية النافر بطبيعته من القضايا المطلقة ، نفوره من الدعاوى العريضة ، والبرهنة الواقعية (المتوهمة) على أفكار مجردة· إن فن الرواية حين تحرر من علائق الزمان فعل هذا لينصر ملامح المكان، أو ليقيم توازنا بين العنصرين ، أما هذا التخلّى فلا تعرفه غير الأحلام

الطوباوية (اليوتوبيا) التى هى أبعد ما تكون عن هذه الرواية الأقرب إلى المغامرة الوجودية المتحدية لكل عرف ، وكل موروث ، وكل غيبى ، المحققة لمعانى اللذة الجسدية من عصر البدائية الأولى (الإباحية) إلى عصر الوثنية المقدسة لكل ما هو مادى قوى الحضور ، وحين لا يجد أبو هريرة مفرا من الشوق إلى عالم الروح ، وأن الإيمان بالغيب هو الذى يكمل هذا الحضور المادى ويمنحه معناه ، فإنه ينتهى ، وتنتهى معه الرواية .

إن بطل « المقامة » بصفاته ماثل - بدرجة كبيرة - فى أبى هريرة (الذى ينصّ الكاتب فى مقدمته على أنه لا يتشابه مع الصحابى ، والنحوى ، إلاّ فى الاسم فقط) فهو صاحب كدية وحيلة ، أو زنديق (حتى يقول : لو صلينا لفاتنا خير كثير - ص ٥٠) وهو جواب آفاق ، يطرح الألغاز أو يتولى جوابها، وهو فى كل الأحوال ذكى يتقن عدة أعمال ، وله رأى نافذ فى مواقف شتى .

ولا يتوقف مثول المقامة فى تقسيم الفصول وطبيعة البطل الحركية (دون طبيعته الفلسفية فهما وإن اجتمعا على عبادة اللذة ، فإن الهدف مختلف إلى حد التناقض) فهذا المثول شاخص فى اللغة المسجوعة ، والحفاوة بالجناس ، والقطع الشعرية السريعة الايقاع التى تتخلل الحكايات ، والتوسع فى دلالة الكلمات إلى حد التلاعب بالقارئ وإيهامه بعكس ما تدل عليه ، إذ يستخدم : سجدوا لى (ص ١٥٠) بمعنى أطاعونى أو خضعوا لى ، ويندد بهم قائلا : كذا والله أنتم لا تعرفون إلاّ الإسلام (ص ١٥٣) بمعنى الموافقة والرّضا ، وتقول « ظلمة » : وقفت به عند رأس الدير (ص ١٧٩) وتعنى رئيس الدير .

فهذه « المخاتلة » اللغوية لها مدى فى المقامات ، وكذلك نجد نزوعا واضحا إلى وصف مشاهد الجنس (ص ٥٢ ، ٨١ ، ١٠٠) أما زندقته ففى سلوكه المعلن (ص ١٢٠ مثلا) واستهانته بالمقدس (ص ١٠٠) وتشكيكه فى بعض المغيب (ص ١٢١) وفى هذا كله يقارب بطل المقامة الذى كان ينحو نحو هجاء الواقع والانتقام من المجتمع .

أما الإضافة التى تمثلها « حدث أبو هريرة قال . . . » فإنها تتجاوز هذا

كله الذى نجد له نظائر فى أعمال أدبية أخرى سابقة عليها ، فإنها فى التشكيل الهيكلى لهذه المقامات ، إذ يقوم البناء على صيغة تقابلية ممتدة ، ما بين الشىء ونقيضه .. وهذا البناء التناقضى يشكل مادة كل فصل ، كما يحكم تعاقب الفصول ، ومن ثم يمثل البنية العضوية الشاملة :

- ففى حديث البعث الأول : الحياة المدنية فى مقابل الفطرة الأولى .
- فى حديث المزح والجد : كانت ريحانة سبية ، لم تسلمه نفسها ، فى حين عاشرت جميع شبان الحى .. ثم أعتقها ليملكها ففقدها !!
- وفى حديث التعارف فى الخمر : يتناقض الإنسان مع المكان ، ويهرب منه ليعود إليه مكملا دورة التنقل بين النقيضين .
- وفى حديث الوضع أيضا : يتأكد التضاد بين الأنا والآخر ، ثم لا تلبث الذات أن تنقلب على نفسها ، إلى ضدها .
- وفى حديث الشوق والوحدة : جدلية العلاقة بين المعلوم والمجهول ، أو هجر المعلوم بحثا عن المجهول .
- وفى حديث الحق والباطل : تضاد منطقى .
- وفى حديث الجماعة والوحشة تناقض بالعادة .
- وفى مادة أكثر فصول الرواية تنقلب الأحوال ، وتبنى المشاهد على اجتماع الأضداد ، فنجد زهرة على قبر (ص ٩٥) وقالت ريحانة : الصحة فى المرض (ص ٨٩) وقال أبو هريرة : ليس أقبح مما يدوم (ص ٩٩) أما راهبة الدير فتسمى « ظلمة » (ص ١٧٥) وهى من دير العذارى ولكنها تستسلم للغواية ، ثم تتبادل موقعها مع أبى هريرة معيدة قصة « تاييس » معكوسة ..

ويتأصل هذا البناء التقابلى بمداخل الفصول التى تقوم على رواة متعددين، ينتهون إلى النقل عن أبى هريرة ، أو إعطائه الحديث ليتكلم بنفسه. وقد تتداخل الأصوات ، (الرواة) أو تتعاقب ، كما يستخدم الكاتب أكثر من طريقة لتقديم الحدث الواحد أو استكماله فى مراحله ، قد يكون فى خطوة

واحدة (كما فى حديث البعث الأول) وقد يستخدم عدة طرق ، بلغت مداها فى « حديث الطين » (ص ١٢٩) فقد بدأ أبو هريرة الحديث بصيغة مباشرة (صيغة المتكلم) وفى غايته يذكر راوية ، ثم يزيد عليه راوية آخر ، ثم يعود أبو هريرة ليقدم مرحلة أخرى ، ثم لا يلبث هذا الحديث المباشر أن يصف رؤيا ، تعبث بالمعانى .

وتتأكد فلسفة هذه الرواية فى أمنية أبى هريرة فى آخر فصولها أن يجمع بين الأضداد ، فلما كان هذا غير ممكن فقد نفى الطرفين جميعا ، ومن ثم لا تبقى إلاّ الذات (حديث الحكمة : ص ٢٠١ ، ٢٠٢) وكان هذا الحديث نهاية جيدة للرواية ، ولكن الفصول التالية ، وبخاصة الأخير أدخل عليها ما ليس منها فأفسد تشكيلها السحرى الطقوسى الرفيع ، بما تنزل إليه من سخرية وفكاهة فجة (ص ٢٢٧ ، ٢٢٩) .

أما الثغرة التى تنال شخص البطل فلأن أحداث الرواية ترتبط فيها البداية بالنهاية ، كما نشاهد فى عنوان الفصل الأول ، والفصل الأخير ، وفى الفصل الأول أعد ناقتين لمغادرة المدينة ومشاهدة مولد الحياة فى البرية ، وآدم وحواء عاريين ، وفى الفصل الأخير أعد فرسين أسرجهما قاصدا مغرب الشمس (ص ٢٢٣) ولكن المسعدى فى تدرجه فى طرح تجارب الحياة ، لم يراع هذا التدرج فى نموّ الشخصية ، ومع تعدد الرواة عن مراحل من حياة أبى هريرة ضاعت معالم التوصل أو التواصل الحضارى فى تجربته ، وبدا شخصا مضطربا يبنى وينقض دون هدف واضح . .

وتكتسب هذه الرواية قيمتها الفنية ، الثقافية ، من لغة ابن المقفع المنحوتة القوية الموقعة ، ومن أنها - بعد « حديث عيسى بن هشام » بأكثر من نصف القرن قدمت حديثا جديدا لا يقابل بين صورتى أرض محددة فى حدود زمنية يمكن قياسها (مصر قبل الاتصال بأوربا فى عهد محمد على باشا ، ومصر فى زمن كتابة الرواية ١٩٠٦ أى بعد قرن من الزمان) وإنما يقابل بين الإنسان الآن، والإنسان قبل الحضارة ، حين كان ابن الطبيعة وحدها . .

٢ - البحث عن وليد مسعود

فى هذه الرواية تتجمع أهم اجتهادات « تثقيف الرواية » ، ولا نهتم هنا بمدى الصلة بين هذه الرواية وما سبقها من روايات الكاتب ، وبصفة عامة هناك قرابة واضحة فى الأفكار ، وتكوين الشخصيات ، وأسلوب البناء (الحبكة) بصفة خاصة (انظر ما كتبه جورج سالم فى « المغامرة الروائية » عن رواية «السفينة » - ص ١٨٥ - وما كتبه محسن جاسم الموسوى فى « الرواية العربية : النشأة والتحول - عن رواية « صراخ فى ليل طويل » ص ٢١٩) . إن الكتابات النقدية لجبرا إبراهيم جبرا تؤكد مساحة المعرفة ، ، والقدرة على المتابعة، وحساسية التفطن للفروق ، وهذا ما ترشح به صفحات هذه الرواية أيضا ، وقد جمع فيها بين أطراف يصلح كل منها أن يكون « علامتها التجارية» - بمعنى أنه يستدل به عليها لأول وهلة ، ولكن التدقيق فى المحتوى وبراعة التشكيل الفنى لا يلبث أن يزاحم هذه العلامة المعلنة بعلامات أخرى ليست أقل منها وضوحا .

إن وليد مسعود رجل أعمال فلسطينى يعيش فى العراق ، ومن ثم فإنها قصة نشأته فى قرية من قرى فلسطين ، ثم نزوحه إلى بيت لحم ، ثم . . إنه- كما يُعبر عنه - إنسان مقتلع من أرضه ، يحاول أن يجد الأرض التى يعيد فيها غرس جذوره (الرواية : ص ٦٨) من هنا كانت الهجرة إلى بغداد ، ثم العودة إلى القدس ، وأخيرا هذا الغياب اللغز . لكن الرواية ليست خالصة لهذا التصوّر ، لأن هذا الفلسطينى مسيحى ، ولهذا أثره - فيما يتصوره أحد أصدقائه ، فهذا الانتماء لأقلية ذات وضع خاص فقدت قوتها الاجتماعية والسياسية ، تحول إلى قوة نفسية خفية ، « كعاهة يخجل صاحبها من الإشارة إليها تمده بجبروت داخلى . . . فهو يبدو أنه لا ينتمى إلى أية أرض مائة بالمائة، ولا ينتمى إلى أية طبقة مائة بالمائة ، غير أن أحاسيسه الفروسية . . . تدفعه إلى تبنى الأرض وتبنى الطبقة ، ولكن على نحو فردى » (الرواية : ص ٦٧) من هنا يمكن أن تكون رواية المجتمع الخاص المستقطب داخل مجتمع الأغلبية الساحقة ، ومحاولته الاندماج بوسائل شتى ، منها الانتماء السياسى

الحاد ، والدخول فى صراعات فكرية ، وإقامة علاقات جنسية مع نساء على دين هذه الأغلبية ٠

إن الجنس حاضر بقوة فى هذه الرواية ، ومشاهده الموصوفة مكشوفة ، والجنس فيها مقصود لذاته ، إنه ليس تمردا اجتماعيا ، وليس مرضا أو انحرافا، وليس عجزا عن إقامة علاقات شرعية ، إنه إحدى لذائذ طبقة المثقفين والتكنوقراطيين ورجال الأعمال ، إحدى شارات الحرية الفكرية والاجتماعية ٠

النساء من زوجات وفتيات يتنقلن بين الأزواج والعشاق دون قلق ، والكلام فى العشق معلن حتى بين الأخ وأخته ، إذ يكتفى بأن ينبهها إلى الحرص (الرواية : ص ٢٩٣) أما الممارسة ذات الطابع الطقوسى الوثنى فتأخذ مداها (الصفحات : ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨) والتفصيل أيضا فى مشاهد أخرى (الصفحات : ٢٦٣ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦) ومع هذه المسحة الغالبة فإنها ليست «رواية جنسية » بالمعنى الشائع لهذا الوصف ، وذلك لأن هذا الجنس تخلل أفكارا غاية فى الجدية ، وأعمالا لها وزنها ، فهل من السخرية أن يكون ختام الرواية اختفاء وليد مسعود ، وإصرار إحدى عشيقاته على أنه لم يمت (رغم تعدّد المؤشرات) وأنه انضم إلى جماعة فدائية ، ثم ترحل هى للبحث عنه ، ومن ثم تنضم هى بدورها إلى جماعة فدائية ؟! إن المبرر لهذا الجمع بين الجنس والعمل المؤثر ، يأخذ بُعد القراءة التاريخية السيكولوجية ٠

إن الطبيب النفسانى طارق رؤوف يكشف عن جذور عقدة الدون جوانية: « أصحاب الفعل الكبار فى التاريخ هم أيضا فى الأغلب عشاق نساء كثيرات ٠ ويبدو أن هذا العشق اللحوح يزود أحيانا الوجه الإيجابى من عقدة الأم هذه ، فتتبدّى العقدة فى أشكال من الرجولة ، والعزم والطموح ، ومحاربة الظلم ، والرغبة فى التضحية بالنفس فى سبيل الحق لدرجة البطولة ٠ فهذه العقدة إذن التى يتمثل وجهها السلبى بحب امرأة بعد أخرى ، ووجهها الإيجابى يتمثل فى شهوة فى استطلاع ألغاز الكون مشفوعة بتلك الروح الثورية التى تكافح لكى تعطى العالم وجها جديدا » (الرواية : ص ١٤١)

هكذا - ببساطة مسرفة تم الربط بين عظمة الفعل والفكر ، والجنون بالنساء !! ولكننا مع هذا الربط ، وطول ازدواج الخط المتنامى فى كل فصول الرواية تقريبا لا نعتبرها رواية جنسية ·

والخلاصة - فيما نراه - أنها رواية « مثقفين » ، وأن الكاتب معتمدا على سيرته الذاتية ، واضحة المعالم فى كل الفصول ، أراد أن يقدم نموذجا للكتابة الفنية الروائية ، وقد حدد أهدافه ، وجعل من روايته تطبيقا عمليا ترك لنا تصوره ، والحكم عليه ·

لقد اختفى وليد مسعود تاركا سيارته مهجورة على الحدود العراقية الأردنية ، وبها « شريط مسجل » حمل بعض الاعترافات الصريحة أو المموهة·· ومن هنا بدأ أصدقاؤه ·· يروى كل واحد فصلا يكشف عن أحد أقنعة هذه الشخصية،أو عن مساحة من عمره ، أو ظروف معرفته به··إلخ·· يقول وليد مسعود ، فيما يرويه أحد أصدقائه ، « نحن ألعوبة ذكرياتنا» وبعد أن يسمع هذا الصديق ما سجله وليد بصوته فتتكشف أمامه صفحات أخرى مطوية يقول: « أين الوجه وأين القناع ؟ أى الاثنين عرفت منه طوال عشرين سنة ؟ » وهكذا تتعدد صور شخصية وليد بتعدد المتحدثين عنه من الأصدقاء ، فهل كانوا يتكلمون عن شخص واحد ، أم عن عدة أقنعة تبدو وتختفى فى مناسبات ، أم أن كلا منهم كان يتحدث عن نفسه ، وأن وليد مسعود هو المرآة التى أعطت إشارة البوح ؟

هذه قضية أولى فى هذه الرواية ، وهى قضية مسبوقة بمستويات مختلفة، (مثلا : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » لبيرانديللو - « شهرزاد » لتوفيق الحكيم) وكلها ترتكز إلى نسبية الحكم ، وامتزاج الذاتى بالموضوعى ، وما صنعه جبرا إبراهيم جبرا هو هذا التداخل البالغ حد الامتزاج فى عجينة «ثقافية » واحدة ، واختيار زوايا الحديث باختيار الشخصيات وتمييز مستويات المدارك ولغة التعبير ، رغم انتمائها جميعا إلى جماعة المشتغلين بالثقافة ·

وفى تحليل طارق رؤوف لمحتوى الرسالة المسجلة صوتيا يقول عن صياغتها باعتبارها وثيقة نفسية ، كاشفة إنها تدل على تمرس بالكتابة الأدبية ، ثم يحدد مفهوم الكتابة الأدبية بما فى مكنته كطبيب نفسانى ، ولكنه يلقى الضوء - فى نفس الوقت - على مفهوم الإبداع عند المؤلف ، الذى وضع «حياته» فى هذه الرواية ، حياته الشخصية وحياته الفكرية رغم نفيه - فى مقابلات صحفية - أنه وليد مسعود . يقول طارق رؤوف معرفا الكتابة الأدبية: « تلك الكتابة التى ينزلها صاحبها ستارا بين دواخله وبين الناس ، رغم ما يدعى الأدباء بأن من شأنهم بما يكتبون أن يرفعوا الستار عن دواخلهم للناس . ولكنه مع ذلك ستار شفيف ، ملون ، والأضواء من خلفه تجعل ما تراه العين شديد الإيحاء ، بحيث يخيل إلينا أننا نرى أكثر بكثير مما هو فى الواقع أمامنا » (ص ١٤٢) إن هذا بالضبط ما تستخلصه القراءة الفنية لهذه الرواية ، وليس القراءة النفسية وحدها .

ولسنا نستخرج هذا المعنى من فقرات معينة يمكن أن توصف بأنها « ممعنة فى ثقافيتها » أو أنها لا تخطر ببال المثقف العادى ، أو أنها مما يمكن أن يستغنى السياق عنه ... هذا وارد بالطبع ، فى إشارته إلى علاقة الامبراطورية الرومانية بالمسيحية (ص ١٨٧) بل يقول وليد : « إن الأشكال إذا تغيرت ، تغيرت مضامينها ، كما تغيّر المضامين الأشكال بالضبط » (ص ٢٠٢) على أنه يقدم تعريفا للمثقف ، تعريفا ساخرا - على لسان مريم الصفار - لأنه لا يبحث فى مطلق المثقف ، بل المثقف العربى آنيا !! (ص ٣٥٥) فكما يمكن اكتشاف شخص المؤلف من تعاطفه البالغ حدّ المحاباة لبطله الفلسطينى المبرأ من أى عيب (بشهادة جميع الأصدقاء والعشيقات) فكذلك نجد الحرص على أن يكتب رواية « ثقافية » يحشد لها معارفه المتنوعة حشدا يدل على المؤلف أكثر مما يدل على الشخصية فى الرواية ؛ فقد أشرنا إلى مفهوم الكتابة الأدبية كما طرحه ، وفى استخدامه « للرواية داخل الرواية » (مرة أخرى نتذكر بيرانديللو صاحب المسرح داخل المسرح) يعرض للعلاقة بين الكاتب والمكتوب ، أو

المكتوب عنهم ، وحدود التغيير للواقع حتى يتسق ومطالب الفن (ص ٤٧ وما بعدها) غير أنه يحشد من الاقتباسات الشعرية ، ينسبها أحيانا ويترجمها ، أو يأتى بنصها بلغتها ، أو يعمى صاحبها ، ومن الكتب والشخصيات والمصطلحات ، والمعارف الفنية فى مجالى الرسم والموسيقى بصفة خاصة ، لا نقول إن هذا يتجاوز طبائع الشخصيات ، فقد احتاط لهذا وجعلهم ممن لا شاغل لهم غير الثقافة حتى وإن كان بعضهم ، بمن فيهم وليد نفسه ، موظفا فى بنك ، أو مدرسا ، أو طبيبا ، لكنه يتجاوز حاجة الرواية باعتبارها تكوينا لتجربة إنسانية كاشفة فى شكل جمالى .

من شعراء الغرب وكتابه نجد إشارات إلى : جون كيتس فى وصفه الغيوم البيضاء بأنها حملان سارحة فى حقول السماء (ص ٢٦) وأبيات بالانجليزية (ص ٣١) وإشارة إلى جمجمة يوريك (ص ٣١) وأوفيليا (ص ٣٢) وهما من مسرحية « هملت » التى قام جبرا بترجمتها فيما بعد . وإشارة إلى مسرحية « القرد الكثيف الشعر » (ص ٣٢) وإلى حكايات لافونتين (ص ٣٢) ومسرحية البطة البرية (ص ٣٣) وأكثر من ترنيمة كنسية يكتبها بلغتها اللاتينية (ص ١١٦ ، ١٢٢) ، وإلى كاتب اسبانى هو ميكيل أونامونو (ص ١٤٩) وإلى كاتب فلورنسى قديم (٣٢٣) وإلى شكسبير وهملت صراحة (ص ٢٦٧) ويترجم شعرا لا ينسبه (ص ٢٦٨ - ٢٧١) وإلى كاتب اسمه بيكوديلاّ ميراندولا (ص ٣٢٤) .

أما عن الموسيقى فقد أشير إلى : موتسارت يلحن لرزلينا (ص ٣٢) ومتواليات الهاريسيكورد لبورسيل (ص ١٥٩) ومونتيفردى الذى عزف ماجنيفيكات لستة أصوات ، لا ينسى أن يدلنا نحن القراء على تاريخها وهو عام ١٦١٠ (ص ٢٢٥) وموسيقى الروك (ص ٢٣٧) وعن الرسم يشير إلى بيكاسو عندما رسم جيرترود ستاين ، ولم يكن الرسم يشبهها ولكنه أصر أنها ستشبهها ، وقد كان أن تغير وجه المرأة ليطابق اللوحة (ص ٢١١) وإلى رسام النهضة الإيطالى اندريا مانتينا (ص ٣٤٥) .

وعن الأساطير القديمة إشارات متعددة إلى قديسى الكنيسة ، وأنبياء العهد القديم وملحمة جلجامش وعشتروت (ص ٣٢ ، ٣٠٨) .

أما اقتباساته العربية فقليلة ، وسطحية أيضا ، وتستخدم استخداما غير شعرى ، محرفة ، فيما عدا : حننت إلى ريا ونفسك باعدت مزارك (ص ٢٧) فيقول : أنا الغنى وأموالى الكلمات (ص ٢٩) ربابة ربة البيت - ديك حسن الصوت ، (ص ٢٩) مطر . مطر . مطر (ص ٢٤٢) - أيا شجر الخابور مالى لا أراك مورقا (ص ٣٠٧) ومن الكتب يشير إلى « سير الأبطال» و« كليلة ودمنة » ومن الشخصيات التاريخية يشير إلى لينين وستالين (ص ٧٣) والاسكندر (ص ٣٠٨) وروبسبير (ص ٣٤١) والحلاج (ص ٣٦٧) .

خلاصة هذه الإحصائية (غير الشاملة) أن جبرا إبراهيم جبرا لم يكتف بأن يكتب رواية جيدة ، لقد أراد أن تكون مبهرة ، أن تحمل أثقال معارفه ، فاحتاط لنفسه وجعل شخصياته جميعا - تقريبا - من المثقفين ، ولكن لغوهم اليومى كان جريا وراء الجنس ، وتدبيرا لسهرات الغزل ، ومع هذا دفع إلى حواراتهم (الصاحية) القليلة بهذا الكم الوفير من الإشارات « المثقفة » . فإن كان جوهر الحكاية ممكنا مقبولا ، فلسفيا فى الوقت ذاته ، يقول : إذا تحدث عدة أشخاص عن شخص شغل مساحة من حياتهم ، هل هم فى الحقيقة يتحدثون عنه ، كما يتراءى لكل منهم ، أم يتحدثون عن أنفسهم ؟« هل هم المرآة وهو الوجه الذى يطلّ من أعماقها ، أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها ، كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها ؟ » (ص ٣٦٣) فإن هذه المقولة لا تحتاج - فى سبيل البرهنة عليها - إلى هذا الحشد من الإشارات ، وبخاصة أنها تنتمى إلى ثقافة شخص واحد هو الكاتب ، بعبارة أخرى : لم يلاحظ اختلاف المشارب الثقافية ، والنزعات السياسية ، واختلاف العقيدة ، وإن يكن فى هذا الجانب لم يبرز غير ما يعتقده هو شخصيا، ولعله - لهذا - تراجعت صورة المجتمع العراقى إبان تلك الفترة المهمة من تطوره ، وبهذا ظل الغائب الحاضر فى « كل » الرواية هو شخص وليد مسعود ، وهذه إحدى مشكلات « الذات » المثقفة أيضا .

٣ - لعبة النسيان

فى مقدمة كتابه عن « محمد مندور وتنظير النقد العربى » يقول محمد برادة : إن من أسباب اختياره لهذا الموضوع ما لاحظه من تفاوت مستمر بين النقد العربى المعاصر والنقد الغربى ، فهناك مساحة زمنية فارقة إذ نتأخر دائما في التعرف على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية .

ويقول فى آخر فقرة من كتابه المشار إليه كاشفا عن موقفه النقدى : نحن من أنصار « الواقعية » لكن بالمعنى الذى حدده لها برتولد برشت : « واقعى، معناه : الكشف عن السببية المعقدة للعلائق الاجتماعية ، وفضح الأفكار السائدة المعبرة عن طبقة سائدة ، وإبراز لحظة التحول فى كل شىء ، تلك اللحظة التى هى ملموسة مع أنها تسهّل علينا عملية التجريد » .

إن الاقتباس من المقدمة يكشف عن جذور القلق فى ضمير المثقف العربى المعاصر ، لقد افترض - ابتداءً - أن الغرب (فرنسا خاصة) هو الغاية والمثال، ومن ثم يرى ضرورة إلغاء المسافة لنكون فى صميم العصر . ويتأكد هذا النظر - مرة أخرى - فى العبارة الختامية إذ يستعيد تعريف برشت للواقعية . وسنكون بحاجة إلى استحضار هذا التعريف فى قراءتنا لروايته « لعبة النسيان » والمسافة بين كتابه عن مندور وصدور هذه الرواية نحو ثمانى سنوات (صدر كتابه عن مندور عام ١٩٧٩ عن دار الآداب - بيروت) .

أما ما نحن بصدده - موضوع تثقيف الرواية - فإنه يتنفس بانتظام فى مجال التشكيل الفنى لمادة الرواية ، وفى طرح مشكلات نقدية تفرض هيمنتها على ذهن المبدع الناقد ، ولكنها - فى هذه الرواية - لعبة النسيان - لم تسقط فى حبائل المباشرة التى توشك أن تكون عرضا دعائيا لآفاق المعرفة الواسعة للمؤلف ، واستنفار مواقف فلسفية ، أو رؤية فلسفية لرواية عطاؤها المبكر سيرة شخصية شديدة الاعتداد بنفسها ، فى مجتمع ثقافى لا يتعامل بالثقافة قدر ما يتعامل بالمغامرات الجنسية .

إن محمد برادة يقدم عملا فنيا ينتمى فى تشكيله الجمالى إلى رسوم

المساجد التاريخية فى مدينتى الرواية : « فاس » و« الرباط » ، وإلى إيقاع الموسيقى الأندلسية التى يشير إليها مرات موحيا بالعمق التاريخى وشفرة الشعور بالاغتراب - فى نفس الوقت - فى أعماق تلك الشخصيات · وسيكون - بهذه الرواية ، وبما سبقها وبما سيأتى أيضا - لدينا قدر من الاقتناع بأن تثقيف الرواية وجه جهده إلى « الشكل » وحاول أن يقدم للروائى العربى ، (أكثر من القارئ العربى) شكلا على قدر من التعقيد (التركيب والنظام) ، بحيث يوصل « رسالة » جمالية مع ما يقدم من خبرة إنسانية ·

« لعبة النسيان » فى امتدادها أو زمنها الخارجى رواية أجيال ، نهرية ، أو انسيابية بدرجة ما ، فقد بدأت مع « لالّه الغالية » وطفليها الطائع والهادى، فى أحد زقاقات فاس القديمة ، وانتهت ، و« فتاح » بن الطائع مقبوض عليه مقدم للمحاكمة بتهمة اشتراكه فى جماعة معارضة للدولة ، أو للنظام كما يقال عادة · ولكن هذا التصوّر الخارجى ابتسار لموضوع الرواية ، واستنزاف لجماليتها التى هى أبدع ما فيها ، إنها تحكى حكاية أسرة ، ولكن : كيف ؟

لقد قسم محمد برادة مادة حكايته الأسرية فى سبعة فصول (الرقم ٧ له قيمة شرقية مقدسة) اختار لها عناوين :

١ - فى البدء كانت الأم

٢ - سيد الطيب (وهو أخو الأم لاله غالية ، وخال الهادى والطايع)

٣ - ما قبل تاريخنا

٤ - ثم يكبر العالم فى أعيننا

٥ - قلت وكم يهواك من عاشق

٦ - زمن آخر

٧ - من يذكر منكم أمى ؟

إن المنظور الزمنى واضح فى هذه العناوين - بوجه عام - حتى البدء بالأم ، فإن البدء زمن ، والذكرى - فى العنوان الأخير - مرجعيتها الزمن أيضا، ثم إن هذا البدء اليقينى بالأم ، وهذا التساؤل الحائر فى الختام يؤكد

مفهوم عنوان الرواية : « لعبة النسيان » كما يتم دورة الحياة : الوجود / العدم- التذكر / النسيان !!

على أن أمر تقسيم مادة الفصول لم يتوقف عند هذه العناوين الفاتحة لكل فصل ، فقد جعل هذه الفصول - عدا فصل واحد هو الخامس - من فقرات ، تتصدرها عناوين جانبية ، اختار لها عبارات مبتكرة تماما بالنسبة للرواية مثل : إضاءة - تعتيم .. وهنا نتذكر (مواطنه المغاربى) حازم القرطاجنى صاحب كتاب « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » فإنه البلاغى الوحيد الذى استخدم فى عناوينه الجانبية عبارات : إضاءة ، تنوير ، معلم دال ... أما حازم القرطاجنى فقد لجأ إلى مثل هذه العبارات لكثرة الأمثلة الجزئية والوقفات التحليلية والنقل عن أرسطو التى استعان بها جميعا .

لكن محمد برادة استخدم هذه « المحطات » ليكسر إيقاع الزمن ، فلا تكون روايته تاريخا اجتماعيا لأسرة ، أو لوطن ، إنها تاريخ لوعى الإنسان بذاته ، فى ذاته ، متجاوزا علائق المكان والزمان ، مع وجود هذه العلائق وتأثيرها ، ولكى يغاير فى زاوية السياق بتغيير المتكلم فى كل مرة . وبصفة عامة فإن « الإضاءة » كانت تكشف مساحة من الواقع الراهن ، و« التعتيم » كان يكشف أيضا ، لكن مساحة من الماضى ، كما كانت « الإضاءة » تهتم بالمعلن المصرح به من الأفعال والأقوال ، وكان « التعتيم » غوصا فيما تحت السطح ، فى الأفكار ، والمشاعر ، والانفعالات ،وما يصعب ذكره أو تذكره .

إن « لعبة النسيان » تدفع أمامنا بعدد من الشخصيات شديدة الحضور ، مثل سيد الطيب ، والطايع ، والهادى ، ويمكن أن نتذكر - نسبيا - من ثلاثية نجيب محفوظ : السيد أحمد عبد الجواد ، وعبد المنعم شوكت (الإسلامى) وأحمد شوكت (شقيقه الماركسى) ابنى خديجة ، ولكنهم فى هذه الرواية لا يعرضون من منظور تاريخى ، ليمثلوا مراحل من التطور الاجتماعى ، كما حرص نجيب محفوظ ، إنهم فى رواية محمد برادة أبناء تجربتهم الخاصة ، ظروف حياتهم المحددة بالزمان والمكان ، فإذا كان عبد المنعم وأحمد نشآ فى بيئة واحدة ، وبيت واحد ، وذهب أولهما إلى الشيخ المنوفى واعتنق مبادئ

الإخوان المسلمين ، والتقى الآخر بعدلى كريم واعتنق المادية ، فإن المصادفة لعبت الدور المؤثر فى هذا التوجه. أما فى« لعبة النسيان » فقد افترق الأخوان . ذهب الطايع مع أمه إلى الرباط حيث تعيش فى كنف سى ابراهيم (المتديّن) وبقى الهادى فى كنف خاله سيد الطيب لم يغادر فاس . انخرط الطايع فى الوظيفة والعمل السياسى ، وراح ينفق على أخيه ليكمل تعليمه ، فحظى الهادى بتدليل الخال ، وبالسياحة ما بين مصر ومدريد وفرنسا ... فاختلف التوجّه فى الحياة .

هكـذا تصدق الإشـارة فى الاقتباس الأخير (الذى نقله برادة عن برشت): العلائق - التحول - التجريد !!

كما أشرنا من قبل فليست حكاية القصة ، أو حتى طرافة الشخصيات وحجم الصدق فى ممارساتها هو الذى يعطى هذه الرواية قيمتها . إن قيمتها «التثقيفية » تتجاوز هذه الجوانب حيث تستكمل النقوش بأنواع من التقاطع والتداخل والتناقض المؤدى إلى التكامل ، على النحو الذى ألمحنا إليه من قبل، وقد قامت هذه العناوين الفرعية فى كل فصل ، أو قسم ، بهذه المهمة ، إذ تتغيّر صيغة الخطاب فى كل فقرة ، تتحرك ما بين ضمير الغائب ، والحاضر (المتكلم) المذكر ، أو المؤنث ، كما تختلف السياقات ما بين أشكال مختلفة : الرسائل ، والمقالات الصحفية ، وصوت المذيع فى الراديو ، واللقاءات بالمواجهة ، واللقاءات المتخيلة ، والمنامات (الأحلام) وأحلام اليقظة (عندما حكى سى إبراهيم حادثة قتله لجندى فرنسى أهانه أثناء خدمته فى المقهى) واجتماعات الحزب ، ومنشوراته ، كل هذه الأنساق التركيبية ، بما تستلزم من لغة خاصة ، وامتداد معين ، وسياق يمنحها واقعيتها وإمكانها ، تداخلت وتمازجت وتقاطعت على نحو بارع ، أدّى دائما إلى تجديد التلقى ، واكتشاف جديد فى هذا القديم المألوف فى القصص الاجتماعية .

وكما أدى هذا النسق التشجيرى وظيفته الجمالية فكذلك مثلت مقاطع من الشعر مساحات للاستراحة النفسية تجدد اليومى والمألوف والعملى ، بخطوط من الضوء الخالص تصنع حاشية أو توشية من نغم لتوقيع فتعطى شعورا

بالمفاجأة والتجدد ، وقد ارتبطت لحظات الشعر بالتطلع إلى الماضى البعيد نسبيا، مما يعنى أن مصدره الحنين ، وأنه يعلن التعاطف ويعمق حسّ المفارقة أو منابذة الراهن ، كما نجد فى هذا « المونولوج » الذى يحن فيه « الهادى » إلى ذكريات خاله بسيد الطيب بعد رحيله بثلاثين عاما (ص ٢٨) وهذه الفقرة التى تتصدر الفصل السادس تحت عنوان فرعى دال : « استهلال نوبة العشاق » وهى قصيدة حقيقية فى الحنين إلى مدينة « فاس » وزمانها المنقضى وطرزها الحياتية المميزة ونضالها الوطنى (ص ١٠٩ - ١١٦) قصيدة تنبعث من وجدان « الهادى » - مرة أخرى (فهل له علاقة خاصة بالمؤلف ؟) غير أنه يكشف عن انتماء إنسانى مكين إذ يقول فى ختامها : « جميع الذين يرتادونك يحدوهم أمل إطالة الزمن الوهم ، بين حناياك · الشخوص جميعها جاهزة لتبدأ وتعيد لعبة الكذب / الحقيقة ، لعبة النسيان من أجل الوقوع فى الخطأ ، وإعادة ابتكار لعبة الحياة » ·

ومرة أخرى - أخيرة - فى آخر صفحات الرواية وقد استبدّ به الحنين إلى أمه التى يستعيد صورتها المتخيلة ويخلعها على كل شىء ·· لكنه فى المشهد الختامى يغلف الوجود الإنسانى كله ، والزمان كله ، بشفافية الشعر ، ولا واقعية الشعر :

« فجأة ، ضاعت منك الذاكرة وقدرة أصوات النوارس مع ما تعيه من حروف وأصوات بشرية ، لحظة معلقة ، وعلى الرمل آثار أقدام النوارس ذاتها راسمة خطوطا متداخلة بأظافرها المخلبية : مثلثات من غير زوايا ، خطوط منحنية ، أقواس متراكبة ، ونقط متناثرة تجعل منها خربشات تشبه خطا هيروغليفيا ·· لحظة معلقة ، لحظة تنسيك لعبة الأصوات والحروف : إطلاله على أصوات وكتابة مجهولة · لحظة بدئية ، لكن لعبتها لن تدوم طويلا » ·

ثم نتوقف عند نزعة التثقيف فى هذه الرواية الجميلة ···

وأول ملامح هذه النزعة تلك المقاطع الشعرية التى يتحول بها اليومى والمادى والمألوف - عبر الحنين - إلى شعر وموسيقى تعزفها النفس · وثانى هذه الملامح طريقة تقسيم المادة فى فصول وعنوانات فرعية تتشابك وتنفصل

كأشجار الدوحة ، صانعة توازنا بين الاستقلال (الانقطاع) والاستمرار أو التكامل ، كنقوش « الأرابيسك » ، ومع هذا فقد تحررت من الرتابة ، ولم تستسلم للفوضى ، إنه ارتجال منظم :

ففى الفصل الأول ، بعد المدخل بضمير الغائب : إضاءة (لمتكلم أنثى) ثم تعتيم (لمتكلم ذكر) ويتكرر النسق ذاته فى الفصل الثانى ، غير أنه يزيد عنوانا فرعيا ثالثا : « قال راوى الرواة » (ص ٣٠) الذى سيقول ، بل سيبدأ القول فى مفتتح الفصل الرابع (ص ٥٣) ثم يعود راوى الرواة ليقول فى تواتر السياق ليختم أطول فصول الرواية (ص ٨٨) ويدفع إلينا بوثيقة صوتية (إذاعية) وأخرى مكتوبة (صحفية) . ويختفى راوى الرواة ليطل للمرة الرابعة، والأخيرة ليختم الفصل السادس (ص ١٣٠) ويدخل فى حوار أخير مع المؤلف (ص ١٣١) .

وهنا تتجلى مشكلة الوسائط فى صناعة الرواية ، ونحن نعرف أنه فى حال استخدام ضمير الغائب فإن الشخصيات والأحداث تقدم عبر رؤية منفصلة- بدرجة ما موضوعية - تعرف كل شيء ، دون أن تكون ماثلة فى أى شيء . وفى حال استخدام ضمير المتكلم ، فإن الرؤية الذاتية للراوى تفرض ، أو يفترض حضورها فى كل ما ترويه . وقد استخدم محمد برادة الطريقتين ، وأضاف إليهما ثالثا ، وربما أكثر ، إذ أصبح لدينا « الرواة » الذين يتحدثون عن مشاهداتهم ومشاركاتهم ، « وراوى الرواة » الذى يمارس سلطته فى الإذن لهم بالحديث وبالحضور ، ثم « المؤلف » الذى أطلع راوى الرواة على كل شيء وترك له حرية الانتقاء ، وتوقيت المثول . وهذه « اللعبة » التقنية لم تترك أثرها فى « شكل » الفقرات ، بل فى سيرورة الزمن ، وحركته متقدما ، متراجعا ، متداخلا عبر هذه الفقرات ذاتها .

والمؤلف هنا يذكرنا بصنيع طه حسين فى « المعذبون فى الأرض » من حيث طرح الاحتمالات وحضور الراوية بين الشخصيات ، بل تحكمه فيما يسمح بقوله وما يأذن بفعله ، ولكن طه حسين كان يداعب القارئ أو يصرف

«الرقابة » عما تحمله قصصه من تحريض على التمرد ورفض القهر ، أما محمد برادة فإنه يفلسف الزمن ، ويكشف عن طبقات الأصوات ، وعلاقة الواقع بالتعبير عن هذا الواقع ، والحجب التى يجتازها الصوت حتى يبلغ مسامع القارىء فى النهاية ، وبهذا المستوى يكون « معلما » أو « مثقفا » للمبدعين ، وليس لعامة القراء الذين قد لا يحفلون بهذا الصنيع ، وقد يعجزون عن تحليله واستخراج ما يدل عليه ، مكتفين بمشقة إعادة ترتيب الوقائع لتكوين سلسلة من الأحداث متعاقبة ، وعدة شخصيات مترابطة ، لندرك فى النهاية أمرا له بداية ووسط ونهاية ، كما أراد أرسطو منذ خمسة وعشرين قرنا .

٤ - النخاس

وهذه الرواية - شأن زميلتها التونسية الأخرى (حدث أبو هريرة قال ...) تتصدرها مقدمة ، ليست بقلم المؤلف ، تدل على أسرار فنها وخفايا مذاهبها ، شأن الأعمال الإبداعية التى يشعر أصحابها بأنها تشق طريقا جديدا ، قد يجد القراء صعوبة فى تذوقه .واكتشاف جمالياته غير المألوفة . وقد جاءت هذه الدراسة / المقدمة بقلم محمد منصف وهايبى تحت عنوان : «النخاس » : توريق المعنى ، توريق الشكل » وهو عنوان يتطلع إلى فن الرواية الجديدة ، ويناقضه فى نفس الوقت ، فإذا كان التوريق أحد نماذج أو قوالب التشكيل الجمالى للرواية الجديدة ، فإن ثنائية الشكل والمعنى موضع نكران ، ولو أنه قدم ما أخّر لكان أقرب إلى الصواب . وصلاح بوجاه - مؤلف« النخاس»له ثلاث روايات سابقة عليها،مسطورة أسماؤها على الغلاف الأخير ، ولكن ما يعنينا تلك الدراسة التى جعل عنوانها « الشىء » وجاءت فى جزئين : الأول تنظيرى ، وهو بعنوان : « الشىء بين الجوهر والعرض » والآخر تطبيقى تناول فيه عددا من الروايات العربية التى استجابت لنزعته التحليلية ، وهو بعنوان : « الشىء بين الوظيفة والرمز » ولا نظن أننا بحاجة ماسة لعرض مادة هذين الكتابين ،لكى نحسن تصور الرواية التى اخترناها له ، فانتماؤها إلى « شيئية » ألان روب جرييه أشد وضوحا من أن ينبه إليها ، ومع

هذا تصدق إشارة كاتب المقدمة « الوهايبى » ، إذ يصف الشكل فى « النخاس » بأنه « شكلان : قديم وجديد ، يداور أحدهما الآخر ، قديم عربى ، وجديد طورته الرواية الأوربية » وقد لا تنطبق مقولته بدقته على استحضاره للتشعيب فى ألف ليلة وليلة ، إذ تنكفىء الحكايات على ذاتها عودا على بدء (ص ٧) فالحكايات فى ألف ليلة لا تنكفىء على ذاتها ، وإنما تنفتح على جارها ، وتمضى متنامية لتلتحم نقطة النهاية بنقطة البداية كما تلتحم الحلقة أو يلتقى طرفا العقد فيكتسب شكله ومعناه فى ذات اللحظة . من ثم فإن « النخاس » ليست من نمط ألف ليلة ، لأن شكل الحكايات فيها تنكفىء على ذاتها كما « يرصّ » عارض الأطباق أو الأكواب بعضها فوق بعض ، فيشف بعضها عن بعض عمقا ، وتكتسب - مع هذا - شكلها الأفقى المميز ..

« النخاس » حكاية يوم وليلة فى سفينة أصابها عطل فى عرض البحر ، وفيها عدد من الشخصيات محدود ، ولكن المكان الثابت ، يستدعى كل الأمكنة ، والشخصيات المحدودة تتحرك فى مطلق الزمن ، ومن ثم تجمع بين الواقعى والعجائبى ، وتراكم الوصف وتمزجه بما لا يمكن وصفه ، حتى تقيم هيكلها الخاص ، وكأنها تمزج الواقعية بالشيئية ، ولكنها الواقعية السحرية التى تتجاوز منطق المشاعر وليس منطق الأفعال وحسب .

يتصدر شخصيات الرواية الكاتب الروائى تاج الدين الذى فاز بجائزة محتملة ، فهو يسافر ليكشف صفحة من مستقبله ، والقبطان غابريلو الذى يسافر (بل احترف السفر) ليهرب من ماضيه الملوث ، ثم تتحرك سائر الشخصيات ، لورا ابنة القبطان ، ولولا الراقصة ، وغيرهما ، بين هذين القطبين ، وإذا كان « المكان » قد أطبق على الجميع كقدر لا فكاك منه ، لا يمكن اختراقه رغم رحابه الأفق ، فإن « الذاكرة » المسعفة تلعب بكل شىء ، وتجعل من كل شىء وجودا ماثلا مستقلا يثير الغرابة .

إن الإشارة السابقة إلى « ألف ليلة وليلة » لا تستقطب مجمل استلهام التراث العربى ، فالراوية من فصول ، يتصدر كل فصل عنوان هو وصف لمحتوى هذا الفصل على نحو ما نجد فى كتب الاخباريين والرحالة العرب

قديما ، وعلى نحو ما نجد فى روايات جمال الغيطانى حديثا مثل : « حين كان قلب تاج الدين قد خفق لأول مرة . ثم تاج الدين وعبدون يتبادلان الحرير والحكايات ، ونوافل أخرى » (ص ٧٣) أو « لورا تغوى تاج الدين وجرجس وعبدون .. وقوما آخرين ، وتدعو إلى رحلة زوارق شراعية فى ليل اليمّ البارد المنسى » (ص ١١٣) وهكذا . فهذه طريقة مألوفة فى التراث العربى الحكائى وما يشبهه ، استدعاها الغيطانى فى « الزينى بركات » واصطحبها فى أكثر أعماله التالية .

وكذلك فى طريقة تقديمه لتاج الدين (ص ٣٩) نجده يستخدم منهجًا تراثيا كما فى « الأغانى » مثلا حيث يعرض كل صور الاحتمالات حول شخصية قيس (الجزء الثانى من الأغانى) فهو موجود باسمه وصفته ، وهو لم يوجد أساسا ، وهو موجود بصفته دون اسمه ، وهو اسم شائع لأكثر من عاشق فى أكثر من مكان . على أن « بوجاه » لم يكن مسجل روايات متناقضة شأن الأصفهانى ، وإنما كان يكسر حاجز الزمن ليكشف عن ديمومة النموذج واستمرار المحنة . إن تيه تاج الدين يستدعى تيه الأمير أبى عبد الله (الصغير آخر ملوك غرناطة) ثم تأتى فقرة يمكن صرفها إلى أحدهما لأنها تصدق على كليهما ، أو لعلها لا تصدق على أىّ منهما ، لكنها تصنع عالمها السحرى العجائبى :

« يقول الناس إنه قادم من جزيرة العرب ، ويكاد النسابون ألاّ يكونوا قادرين على رفعه إلى قحطانية أو عدنانية !! لكن رواية أخرى تجزم بأنه قد ولد فى بغداد ، وأنه قد عاشر الورّاقين وأصحاب الوهم ، أما أهل هذا الزمن فينسبونه إلى دمشق أو بعض أعمالها ، غير أن فئة أخرى تجعل ميلاده محفوفا بالأعاجيب والخوارق ، وتعيّن لذلك مكانا فى بعض دروب تونس أو القيروان القديمة ، لكن الأنباء تتواتر جميعا فى أمر الجزم بأنه أول من أدخل المرآة إلى الأندلس ، وبأنه صاحب رسالة فى بسر الحصى من الكلى ، وأخرى فى الدهائيات وسياسة العامة ، وثالثة فى النفس وما يخالطها من أعراض

الماليخوليا ، وفى ذلك قول يورد فى حينه » (ص ٤١) ولن يرد هذا القول فى حينه أو بعد حينه ، لأنه ضرب من التخليط (المبرمج) يستمده الكاتب من قراءات تراثية متنوعة ، يترك لذاكرته العنان فى استدعاء هذه المفردات وصفّها فى تقاطعات زمانية حينا ، ومكانية حينا آخر ، ومهنية حينا ثالثا ، وهكذا .. لا يرمى إلى نسبية الوجود ، أو نسبية الحقيقة ، قدرما يحرص على اصطناع عالم سحرى خاص به ، يلملم مفرداته ويقيم علائقها بحيث ينفى كل منها الآخر ، وفى النهاية - نهاية الفقرة ، وكذلك فى نهاية الرواية ، لا يبقى فى الذهن أى شيء !!

إن غياب الواقع ، وإقامة عالم من العبث يوشى كل شيء فى هذه الرواية ، حتى القبطان ، نعرف أنه كان طبيب أسنان ، ثم هجر مهنته (لا ندرى لماذا ؟) إلى فنون العرافة والسحر الأسود ، والدموى الأحمر ، والأبيض الترابى (كما يحلو للكاتب أن يلعب بالألوان) ومن ثم أصبح مشعوذا فى باريس .. فكيف ألقيت إليه مقاليد السفينة البائسة « الكابو - بلا ؟ » ولماذا ألقى بنفسه فى اليمّ خاتمة المطاف ؟

لا تجيب الرواية على أى سؤال ، على كثرة ما تطرح من أسئلة ، ولا تمنطق عالما يقوم على نقض كل منطق . على أن تراكم المفردات يأخذ صيغة أخرى أشد إيغالا فى العدمية والانقطاع حين لا يتصل بالمعنويات العالقة بصفات الأشخاص أو مصائرهم ، ويكتفى بسرد الماديات (الأشياء) أو رصدها وتعديدها ، إنها تتنابذ فى حالة من النفى الدائم ، ولكنها عبر هذه الفوضى تترك أثرا عجائبيا كمشهد فى الأفق البعيد يجلله ضباب كثيف ، يبين ولا يبين ، أو كحديث الفأفاء يقول ، ولا يدل :

« ألقاب جمة وتواريخ وأخبار وسفارات ودول وحروب وسلع وكنوز ونساء وكتب وخرافات وأفران وحقول وبيوت آهلة وقنابر وسنونو وكركى وماء وبر ، وغرباء يجوبون السبل والأنحاء » . (ص ٥٠) هذا النسق يتكرر كثيرا فى الرواية ، ونلاحظ أن المفردات تتعاقب بأداة العطف المتكررة (الواو) دون

ستخدام فاصلة ، إلاّ فى الجملة الأخيرة التى قد تعنى أن الغرباء - السبل الأنحاء - (بصيغة الجمع) مفرقة على هذه المرئيات · ونلاحظ ثانيا أن رابطة التداعى محققة فى شكل أنساق أو مجموعات :

المجموعة الأولى : الألقاب والتواريخ والأخبار والسفارات والدول والحروب - متتابعة ثم تلحق بها الكتب (مجال معرفى متكامل)

المجموعة الثانية : الأفران والحقول والبيوت الآهلة (علاقة مكانية)

المجموعة الثالثة : القنابر والسنونو والكركى (علاقة تشابه)

المجموعة الرابعة : الماء والبر (علاقة تضاد)

إن هذا الإسراف الواضح فى العناية بالشىء فى ذاته ، متحررا من علاقاته ، بل من إدراكه أدى إلى خلق واقع سحرى ينقل القارىء إلى وضع التنويم المغناطيسى أو التأثير المخدر بإطلاق البخور · ماذا يعنى تعداد الأشياء التى تبيعها الفتاة الاسبانيولية ؟ (ص ٨٣) : « الحرير والدنتيل ومشابك الصدف والحلى المزيف والأزرار المذهبة وطواقم الموائد المفضضة والشمعدانات وياقات القمصان المنشاة وأمشاط العـــاج والودع والمرجان وأصداف البحر البعيد »!!

هل كان « بوجاه » يحقق دعوى « جرييه » الماثلة فى قوله : « أنا لا أدوّن أو أسجّل وإنما أبنى ، وتلك هى مهمتى الأولى · · · : بناء شىء من لا شىء يستطيع أن يقف وحده دون الاستناد إلى شـــىء خارج العـــمل الأدبى » (نحو رواية جديدة - ص ١٤٣) ويطبق تصوره الخاص لنسق الوصف وقيمته فى « الرواية الجديدة » إذ تتوالد الأوصاف من شىء عابر عديم الأهمية - ما يشبه النقطة - يمدّ الكاتب منه خطوطا وأشكالا ؟ (السابق ص ١٣١) بل إن تكرار الوصف وتناقضه مما يسجله « جرييه » أيضا كواحد من ملامح الرواية الجديدة » فكثيرا ما يحسّ القارىء أن الوصف يخترع تلك الخطوط والأشكال، ثم يناقض نفسه فجأة (نتذكر ما سبقت الإشارة إليه فى نسب تاج الدين أو أبى عبد الله الصغير ومهنه ومنشأه) ويكرر نفسه ، ويبدأ من جديد ، وينقسم إلى

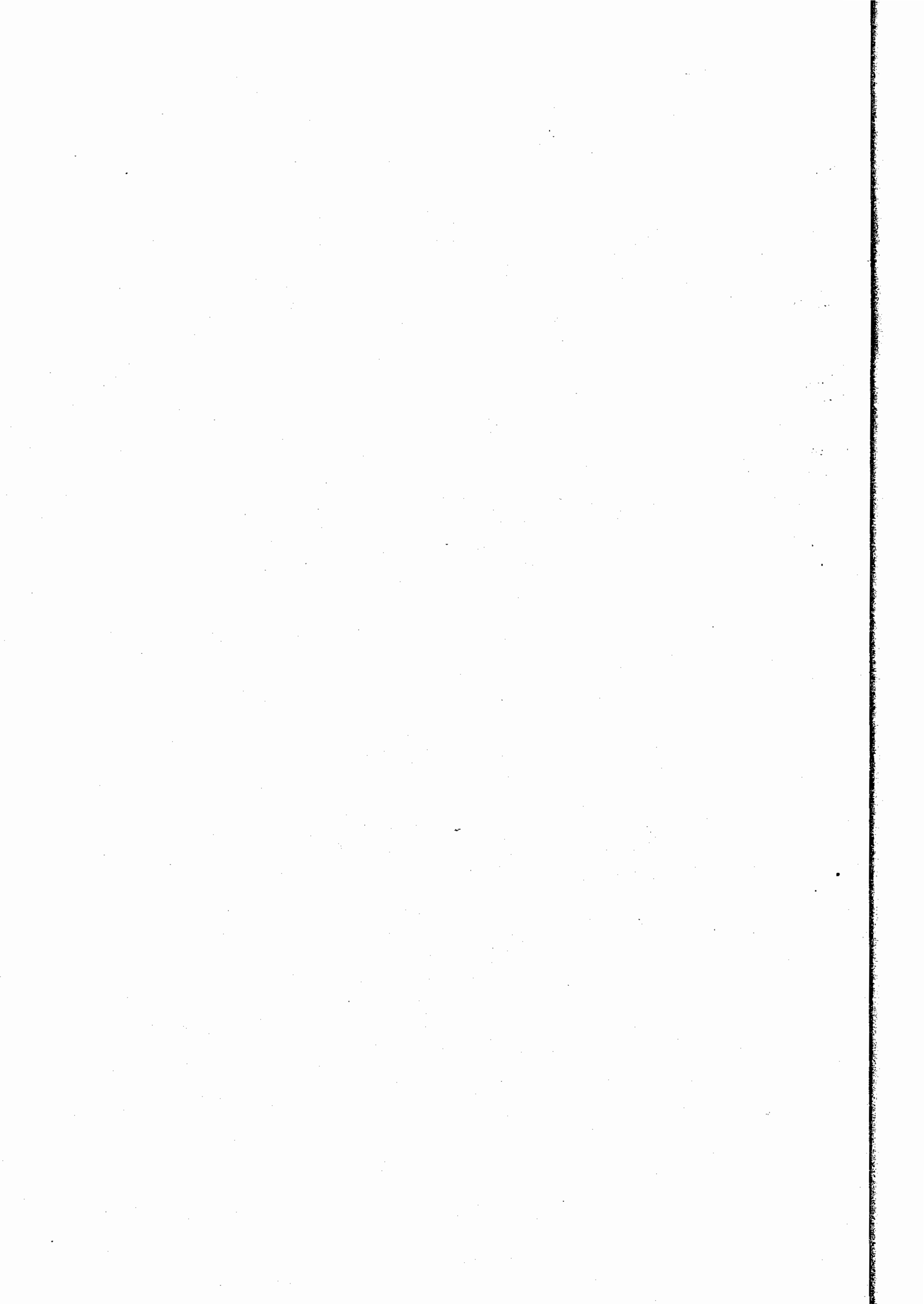
خطوط متوازية . إلخ ، ومع ذلك (ونحن نوافق تماما على أن هذا قد تحقق فى رواية بوجاه) فالقارئ يحسّ أنه قد بدأ يلمح شيئا ، ويعتقد أن هذا الشىء سيتضح، لكن خطوط الرسم تتراكم وتتكدس وتنتقل وتنكر نفسها حتى أن الصورة تحاط بالشك والحيرة كلما تقدمت فى البناء والاكتمال ، وبعد عدة فقرات وعندما ينتهى الوصف يكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئا متماسكا وراءه : لقد اكتمل الوصف فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم !!

إننا نرجح أن رواية « النخاس » قد استمدت شكلها ، (أو : لا شكلها فى الحقيقة) من هذه العبارات التى لابد أن بوجاه قرأها جيدا ، وأعجب بها ، فى دراسته عن « الشيْئيّة » . لقد تحققت أخيرا - فى الرواية العربية - الرواية التى نبذت الحبكة ، واستغنت عن السيكولوجية ، وقدمت الواقع البديل مصنوعا من مادة السحر (اللفظى) والحدث العجائبى ، وجعلت من التفاصيل عديمة الأهمية عالما خاصا له كيانه ، قد يكون كيانا مضجرا باعثا على الملل ، على الأقل حين يتكرر بذاته ويأخذ طابع الإسراف ، لكن هذا الملل مقصود ، إذ يؤكد استقلالية الأشياء وتحررها من ربقة الإنسان ، الموجود فى الرواية كشىء من الأشياء ، وليس كشخص حى له أبعاد تاريخية . على أن تحطيم الزمن يمنح هذه الأشياء ، بما فيها الإنسان نفسه وجودا أبديا (نتذكر زمن الديمومة الذى أشارت إليه رواية محمد برادة مرتين) لا نهتم فى تحديده بفعل الزمن أو أثر الماضى فى الحاضر قدر ما نعنى بالمعالم المحدّدة (بدال مشددة مكسورة) للتجسد فى المكان .

تثير هذه الرواية بعض القضايا ذات الصلة بالنازع التثقيفى إذ تقتبس أشعارا من رامبو وبودلير أكثر من مرة ، ومن زولا ، فضلا عن نص بالإيطالية ، وكل هذا يسجل بلغته ، وبهذا يكتمل التقاطع بين القارئ والسرد حين لا يكون فى إمكانه أن يقرأ هذا « التناص » بلغته ، ولكن ما العجب ما دام التغريب هو الهدف النهائى ، وإثارة التقاطع مع الواقع هو الوسيلة ؟! وأيضا فإن المؤلف يلجأ إلى نصوص عربية أخرى يميزها فى الطباعة بالحرف

المائل ، لقد أخذ عن الغيطانى (ص ١٣٤) وبذات الحرف المائل سجل حوارات ومواويل بالعامية التونسية ، (ص ٢١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٦٤) وبيتا من الشعر الفصيح (ص ٦٥) وهذه قضية مهمة تستحق أن تبحث من وجهات شتى ، لا تكتفى بالتعلق بمشجب « اللارواية » ، فمن قبله كتب محمد برادة فصلا كاملا أنطق به « سى ابراهيم » بالعامية المغربية ، (بصرف النظر عن أنه كان يدفع فى السياق الفصيح عبارات واصطلاحات لهجية) ويماثل هذا الصنيع محمد شكرى فى روايتيه : الخبز الحافى ، والشطار ، المشار إليهما فى تقدمة الفصل الآتى ، مما يدل على أن لغة السرد فى هذه الموجة لها تطلعات ثقافية ، تتذرع بفلسفة ، تحتاج إلى مناقشة من أساسها .

* * *



الفصل الرابع

جنس النساء

وهذا عنوان فيه لبس مقصود ، ولكنه لا يلغز ، فالجنس : الأصل ، والنوع ، أو هو ينقسم إلى أنواع ، فإذا أضيف إلى النساء فربما اكتسب معنى آخر ، قد يكون « الرجال » طرفا فيه ، وهذا كله مقصود لنا . وليس من شك فى أن « الجنس » - بمعنى الرغبة ، أو العلاقة بين الذكر والأنثى ، أحد ملامح الرواية المعاصرة ، فى العالم ، كما فى الأدب العربى قديمه وحديثه ، وفى فن الرواية بصفة خاصة - وليس من الضرورى أن تكون « الشهوة » هى الموضوع فى كل الأحوال . كتب البرتومورافيا روايته « هو » - ويقصد بهذا الضمير الغائب الجانب الخفى من شخصيته ، رامزا له باللفظ الذى يستقبح ذكره ، ويشار إليه بضمير الغائب . ومن قبله منعت روايات « لورنش » لما تصور من علاقات محرمة مكشوفة ، وتفاصيل خشنة . وشهوات جامحة ، وأذكر له تبريرا يستحق أن نتأمله (رغم نسيا نى أين ومتى قرأته) وذلك حين سئل عن اهتمامه بموضوع الجنس وإلحاحه عليه ، فقال : إن المجتمع الإنجليزى كان قد تقولب بكثير من البرود ، واستسلم للتأدب المصطنع ، والتقاليد الضاغطة التى مسخت فيه - أو كادت - عرامة الفطرة ، وإرادة الحياة ، فأردت أن أمزق ذلك الغلاف الزائف من التهذيب القاتل ، ليستعيد الذكر سطوته ، وتستعيد الأنثى رغبتها فى التناسل والحب !!

لسنا بسبيل المقارنة بين طبائع مجتمعاتنا العربية الإسلامية أواخر القرن العشرين ، ومجتمعاتهم هناك - فى أوربا وأمريكا ، أو حتى بعض بلدان آسيا فى نفس المرحلة أو قبلها ، ولكن من المؤكد أن مجتمعاتنا تتعرض لضغوط تجعلها - فيما يتعلق بالجنس - تعيش بين عالمين : ظاهر ، وخفى ، يحاول

الأول أن يحقق شروط الأنتماء ، أما الآخر فإنه ينفلت ليحقق وجوده الخاص المستجيب لمطالب شتى تأتى من جهات متعددة ..

لكل هذه الجوانب يظل « الجنس » موضوعا قصصيا حيا . ونذكر ما كتبه « إيان وات » عن مكانة المرأة فى صنع موضوع الرواية ، ومكانتها أيضا فى الترويج لفن الرواية إذ هى القارئة الأولى (وهذا موضوع اهتم به كتاب : الواقعية فى الرواية العربية) ونضيف الآن أن المرأة الكاتبة لم تستطع أن تجد لنفسها مكانا فى الإبداع الشعرى - العالمى - أو المسرحى ، ولكنها وجدت مكانا رحيبا فى فن الرواية ، وهذا أمر لا يحتاج إلى ذكر أسماء . وقد أخذت المرأة العربية المكانة ذاتها بين المبدعين فى هذا القرن العشرين .

فى أزمنة معينة يتحوّر « الجنس » فى شـــكل « الحب » ، فيصبح مقبولا ، بل مرغوبا علانية ، والكتابات التراثية عن الحب كثيرة جدا ، ويحدث أن تخبىء الجنس فى تلافيفها ، والحب عاطفة نالت الاعتراف ، ونصّ عليها « فورستر » بالنسبة للرواية إذ رأى أنها تمثل نسبة عالية جدا من موضوع الروايات ، ربما بما يتجاوز كثيرا النسبة الحقيقية التى تشغلها هذه العاطفة فى حياتنا اليومية . لقد شرح أسبابه فى كتابه الشهير : « أركان الرواية» ، وفى هذه الحدود الاحتمالية ظهرت عاطفة الحب فى الرواية العربية، فكانت « زينب » تحب ، حتى وإن وصفها يحيى حقى بأنها « بواسة حضانة » على الطريقة الفرنسية التى عاشها مؤلفها محمد حسين هيكل ، وأحب «همام» وعشق « سارة » وغيرها ، وكذلك فعل إبراهيم الكاتب ، وإبراهيم الثانى ، ومؤلفهما إبراهيم المازنى !! إنه الحب ، قوة لا تقاوم ، وموضوع روائى عظيم الإغراء ، يصنع الحبكة ، ويضفى التشويق ، وينهى الحدث بأيسر سبيل ، ويحمل على أجنحته موضوعات شتى ، قد تبدو هامشية ، ولكن التدقيق قد يوصل إلى العكس . ربما كان نجيب محفوظ أول من تجاوز مساحة « الحب » المزروعة بالورد ، إلى خلاء « الجنس » الذى يتكشف عن أسرار لا تقبل التداول علانية . هكذا كان محجوب عبد الدايم (القاهرة الجديدة) وكامل رؤبة لاظ (السراب) والسيد أحمد عبد الجواد (بين القصرين) وعمر

الحمزاوى (الشحاذ) وغيرهم . وقد عاصره إحسان عبد القدوس الذى قلّب « الجنس » فى قصصه كما يقلّب « الترزى » حركة المقص ليقدم « موديلات » جديدة ، لقارىء مختلف .. إن طريقة « محفوظ » تختلف كثيرا عن طريقة « عبد القدوس » من حيث اللغة ، والسياق ، والدوافع المحركة ، لكنهما معا لم يكتبا « قصة الجنس » وإنما كتبا قصصا فيها مشكلة جنسية ، أو قدر من المباشرة (الصراحة) فى تصوير الجنس ، لكنه لم يكن القضية .

ولعل الكاتب الوحيد الذى جعل من الجنس « قضية » هو الطيب صالح فى روايته الشهيرة « موسم الهجرة إلى الشمال » ولعله انزعج منها ، رغم ترحيبه بما أضفت عليه من شهرة ، وضيقه بأنه لا يذكر اسمه إلا قرينا لها ، ولقد اعتبرت واحدة من نسل « زوربا » اليونانى ، ولهذا لم يتكرر المدى نفسه فى كتابات الطيب صالح .

تعرف الرواية العربية عددا من السيدات ، ربما يمتد إلى جيلين ، فى الجيل الأول الذى تمثله - تقريبا - بنت الشاطىء ، ولطيفة الزيات ، ثم صوفى عبد الله - على التعاقب الزمنى فى مسافات متقاربة - كانت روايات هذا الجيل تقليدية شكلا ، إصلاحية هدفا ، وكانت « السياسة » - مؤخرا - إضافة لتأكيد الجدية ومنافسة الرجال فيما جرى النظام على اعتباره من اهتماماتهم الخاصة . هكذا هو عند غادة السمان ، وسحر خليفة .. ونوال السعداوى التى قاربت مناطق « الممنوع » فى تصوير مشكلات الجنس مستفيدة من خبرتها ومهنتها الطبية .

وفى حدود خمسة عشر عاما مضت ، تصاعدت من شمالى إفريقيا موجة من الروايات ، من الممكن القول إنها انعكاس لثقافة فرنسية تجد مناخا ملائما تدعمه ثقافة خاصة وتوجه حضارى متحمس ، وفى هذه الموجة من الروايات لا يتوقف المشهد الجنسى عند حدود موقف من مواقف الرواية ، أو نازع من نوازع إحدى الشخصيات ، إنه محور مستمر ، يتدسس فى المحتوى العام ، ويشغل مساحة واضحة فى التفكير ، بل قد يكون هو الفكرة الأساسية فى الرواية ، هو المشكلة التى تتطلب الحل ، أو هو الحل الذى تتطلع إليه

الشخصية هربا من مشكلاتها .. إلخ . نذكر هذه الروايات على سبيل المثال وليس الحصر :

١ - مُحا المعتوه ، مُحا الحكيم : تأليف الطاهر بن جلون (تونس ١٩٨٢)

٢ - التطليق : تأليف رشيد بوجدرة (تونس ١٩٨٢)

٣ - ليليات امرأة آرق : تأليف رشيد بوجدرة (الجزائر ١٩٨٥)

٤ - الخبز الحافي : تأليف محمد شكرى (الساقى بيروت ط ٣ ، ١٩٩٣)

٥ - الشطار : تأليف محمد شكرى (الساقى : بيروت . ط ثانية ١٩٩٤)

فى هذه الروايات جميعا أوصاف للجسد وكأنه فى غرفة التشريح يعرض على طلاب يدرسون الطب ، وتكشف الهواجس والشهوات وكأن « فرويد » هو المستمع الوحيد . فى رواية بن جلون ثورة على استخذاء المرأة ورضاها بالتبعية للرجل، ولكن هذا يأخذ شكل التصريح حتى التجريح (ص ٤١ مثلا) أما روايتا رشيد بوجدرة فإنهما تتجاوزان كل ما جرى العرف على ستره ، على أنه يمكن التوصّل إلى كثير من صورهما والانفعالات المثارة فيهما بلغة مجازية أرقى فنيا . أما ما كتبه محمد شكرى فهو أقرب إلى الهجاء الاجتماعى ، يذكرنا بالصعاليك والمحقرين، وقد تستدعى روايتاه تلك القصة الإسبانية القديمة مجهولة المؤلف : « حياة لا ساريو دى تورمس وحظوظه ومحنه » - حسب ترجمة محمد غنيمى هلال - (الأدب المقارن : ص ٢٠٢) التى اعتبرت فاتحة قصص الشطار المختصة بالعادات والتقاليد للطبقات الدنيا فى المجتمع .

إننا نهتم « بالجنس » فى هذا الفصل بالطبع ، ولكن هذه الروايات المشار إليها - القادمة من الجزائر ، والمغرب ، وتونس ، من الظلم أن تختزل معرفتنا بها فى هذه الزاوية مهما كان اتساعها ، إنها تثير قضايا فنية غاية فى الأهمية ، وتستحق عناية خاصة ، إن محمد شكرى - على سبيل المثال - يثير قضية الحوار فى الرواية العربية مجـددا ، حين يكتب حواره بثلاث لغات ، وربما

أكثر ، فضلا عن مستويات التعبير بالعربية ذاتها ، وقدّ رأينا محمد براده فى روايته « لعبة النسيان » يقارب هذه الطريقة التى تؤسس لا على دعاوى الواقعية التى تم تجاوزها ، وإنما على مطالب اللا رواية ، أو تثقيف الرواية كما سبق القول ٠ والآن ، نختار ثلاث روايات جعلت من « الجنس » موضوعا لها ، وهى أيضا بأقلام سيدات ، وسنجد اختلافا واضحا فى نوعية التجربة ، ومختزن الذاكرة لدى كل كاتبة ، ومن ثم فى التشكيل الفنى لكل رواية ٠

* *

١ - المرأة والقطة (١٩٨٥)

هى رواية ليلى العثمان الأولى ، وقد هجمت على موضوع الجنس من زاوية سيكولوجية ، ولكنها - وهذا محور أساسى فى فنها القصصى بصفة عامة- عجنت هذه العقد النفسية بطبائع البيئة الكويتية ، وضغوط الحياة الاقتصادية الفقيرة وما يمليه غياب الرجال عن المدينة بالرحيل مع سفن الغوص، كما أنها تجنبت مساحات من حرج الوصف والتحليل باستخدام لغة فنية تصويرية تعتمد على المجاز ، فحققت أكثر من « إضافة » دونْ أن تخسر روايتها عنصرا جماليا يجعلنا نشعر مع تقدمنا فى قراءتها بنقص التكوين ٠

فى محاضرة ألقتها الكاتبة صورت فيها جانبًا من حياتها رسمت ملامح العزلة وراء الأسوار العالية فى بيت أبيها ، والحجاب الذى ألقى عليها دون الاختلاط بالمجتمع حتى حيل بينها وبين إكمال التعليم ، وحتى أنها اعتبرت الزواج مهربًا من هذه السيطرة القاسية فى بيت الأب ومفتاحا للحصول على الحرية الاجتماعية من خلال علاقة جديدة هى علاقة الزواج ٠ وتحدثت فى أكثر من مكان من قصصها القصيرة الكثيرة عن نموذج الأم والعمة القاسية ٠ لم ترتبط الأمومة بالحنان دائما فى قصص ليلى العثمان ، وكذلك نموذج العمة القاسية ، ودون أن نشغل أنفسنا بالغوص أو الاستنتاج الذى قد يخطىء فى قراءة حياة الكاتبة نشير إلى أن هذين الملمحين : العزلة والقسوة موجودان بوضوح بل إنهما صانعا المأساة فى هذه الرواية ٠ وإذا كان « سالم » الفتى

المراهق والزوج المبكر الضحية هو الذى ينال القسط الأكبر من عناية الكاتبة ، بل إنه هو الذى يقوم برواية ما جرى ، فإننا نتردد فى اعتباره الشخصية الأساسية فى هذه القصة !! إن العمة القاسية هى « الخميرة » المختبئة وراء كل ما ظهر ويظهر ، والأداة المؤثرة فى كل موقف جرى ، إنها - فى هذه الرواية - تمثل الشرّ الراسخ المصرّ الذى لا يعرف التردد ولا يقف عند حدّ . إن هذه العمة نبت شيطانى ليس له شبيه فى البيت . ولم تهتم الكاتبة بأن تضع أمامنا المسوِّغات التي تجعلنا نتقبل أو نتفهم لماذا انطوت العمة على كل هذا الشر تجاه النساء والرجال والحيوان والكبار والصغار ، من ولد ومن لم يولد بعد ، هذا الشر الشامل الماحق ينطوى على إغراء عجيب كنا نتمنى أن يترك أثره فى الكاتبة فتكشف جانبا من قناع هذه الشخصية الشديدة الأهمية فى تركيب الرواية ، فقد لا يشبع تطلعنا أن نأخذ علما بحادثة احتراق والديها ، أو أنها تعتبر أخاها الصغير من أملاكها الخاصة التى لا تجد فى نفسها رغبة فى أن تتنازل عنها لأحد آخر ، حتى ولو كان الزوجة أو الأبن ، أو أنها لم تتزوج وأنها تواجه وحدة مضروبة قاسية لا نعرف هل هى السبب أو أنها النتيجة . ومهما يكن من أمر هذه العمة فإنها منحت الرواية نكـهتها النسـوية فأصبحت « المرأة والقطة » تجربة امرأة عن امرأة ، وقضية الحب وفقدان الحب ، وبهذا تميزت بعبيرها الخاص واستقلت تماما عن تجربة نجيب محفوظ فى « السراب » حتى وإن كانت بؤرة الحدث واحدة فى الروايتين .

طبيعة العمـــل

وقبل أن نتطرق إلى عناصر البناء فى هذا العمل الفنى نجد أنفسنا أمام قضيتين فنيتين تطرحان نفسيهما عند القراءة الأولى ، وهما من صميم اهتمام النقد . القضية الأولى : كيف يمكن النظر إلى « المرأة والقطة » وهل تقاس إلى القصة القصيرة أم الرواية ؟ وهذا التصنيف مهم بقدر ما أنه من المهم أن نتبين المقياس الأدبى الذى ينبغى تطبيقه . والقضية الثانية : تتجاوز الشكل إلى الطابع العام للقصة وهل هى اجتماعية أم سيكولوجية أم بوليسية ؟ وهذه مسألة

مهمة أيضا لأنها تؤثر حين تكون على قدر من الوضوح فى ذهن المؤلف - فى انتقاء الجزئيات وتوظيفها ضمن السياق العام لإعطاء انطباع معين ·

بالنسبة للقضية الأولى تحدد الكاتبة طبيعة عملها بأنه (رواية) تذكر ذلك صراحة فى آخر سطر من الكتاب ، ويوافقها الناشر فيما اقتبسه على الغلاف الأخير · وموضوع المرأة والقطة موضوع روائى بطبيعته ، إن تصوير حياة إنسان والغوص وراء الدوافع والصراع ما بين عناصر الوراثة القادمة من جهة الأم ، والقادمة من جهة الأب ، وتلك القادمة من الأصول البعيدة نسبيًا ، بطبيعتها أكثر وأعمق من أن يتسع لها شكل قصة قصيرة ، ومع هذا فإن عدد الشخصيات الذى يميل إلى التركيز الشديد والمدى الزمنى المحدود والانحسار فى الأماكن يجنح بها إلى طبيعة القصة القصيرة · فى حين بقى الحجم (١٣٢ صفحة من القطع الصغير) فى موقع وسط ما بين القصة القصيرة والرواية ·

وحين نحاول استكشاف محور أساسى أو نقطة ارتكاز لفهم مرمى هذه القصة سنجد أن طابعها العام يحتمل أن يُصنفها رواية اجتماعية كما أنه لا يرفض أن تعتبر تجربة - ولا نريد أن نقول عقدة سيكولوجية - ولا يستبعد إمكان اعتبارها رواية بوليسية · إن نقطة ضوء واحدة عادة هى التى تخطف بصر المؤلف وتشكل تجربته ، ولكن ليس من المحتم بل ليس من المستحسن أن تظل هذه النقطة المضيئة شاخصة بإلحاح ، ومسيطرة على جو الرواية · بعبارة أخرى إن الفصل الحاسم بين الرواية الاجتماعية والسيكولوجية والبوليسية فضلا عن أنه غير ممكن عمليا فإنه ضار ، ويؤدى إلى فقر وانحسار فى تجربة الكاتب، أما ما تحقق فى « المرأة والقطة » فهو التوازى والتوازن بين هذه المحاور الثلاثة : إن المجتمع ماثل كقوة سلبية محطِّمة لشخصيات هذه القصة ، فهى تعيش جوًا من العزلة رهيبًا ، والعزلة هى التعبير عن الحب القاسى الدموى الذى سيطر على جو الرواية ، على أننا نجد إشارات قليلة إلى بعض العادات والمفاهيم الاجتماعية ، فها هى ذى العمة تفضل « حصة » زوجةً لسالم ، فإن دافع تفضيل العمة العانس لهذا الاختيار أن « حصة » الفتاة / الزوجة / المراهقة « ابنة الحاج ابراهيم · هى صغيرة ·· أربيها على يدى وأكسر

شوكتها» . وحين يكتشف الحمل المشكوك فى مصدره فإن عبارة القتل والدعوة بإصرار إليه هى التى تتردد بإلحاح من الأب . أمور أخرى تعود إلى المجتمع كما يمكن أن تفسر على أساس انثربولوجى وسيكولوجى معًا . إن « القطة دانة» رمز لعلاقة بالأم ، بالعالم ، بالحياة ، بالشعوز ، بأشواق الإنسان لأن يعرف وأن يمد جسرًا من قلبه إلى قلوب الآخرين ، ها هو ذا الصبى المراهق «سالم » المحروم من حنان الأم يرسم الطريق إلى موقع قطته فى وجدانه : كان أول شيء تعلمته اسمها : فنقشته على جدار البيت ورسمت ذيلها وعينيها : لقد خشيت أن أرسمها كلها فتذبح عمتى صورتها كما ذبحتها : كتبت (قطتى دانة) واحتفظت بالورقة فى مكان أمين أنظره كلما هاجت نفسى إليها شوقًا : وكان هذا كثيرًا » فهذا سلوك طوطمى يرجع إلي عصر حياة الكهوف حين كان الإنسان يرسم صور الحيوان تعبيرًا عن الحب أو الخوف ، ويحتفظ بها كتعاويذ، ويعتقد إلى اليوم أن الكشف عن التعويذة يلحق الضرر بصاحبها . فهذا ملمح له أساسه الضارب فى علاقة المجتمع الإنسانى بما حوله ، وتطور علاقته بالأشياء ما بين الحب والخوف ، على أنه يفسر جانبا ليس من تطور المعتقدات الإنسانية وحسب ، وإنما نفسية الفرد أيضا .

المحور السيكولوجى

إن المحور السيكولوجى واضحٌ تمامًا فى هذه القصة ، ولعله المحور الأكثر وضوحا من حيث تمثلت مأساة سالم فى مشهد كان يراقبه حين التقت القطة والهرّ فى لحظة جنسية حميمة ، ثم أُحبطت معانى هذا اللقاء ، هدمت تلك اللحظة الدافئة وتحولت إلى نهاية دامية بفعل هذه العمة العانس ، أما الصبى سالم ، الذى كان ينظر بحب استطلاع ورغبة إلى هذا اللقاء النادر فقد أصابه منه ما جعله يتقزز ويشعر بالرهبة من الانفعال الذى فرضته العمة على المشهد ككل ، لقد عانى سالم قبل ذلك من فراق الأم ، ومن سلبية الأب ، ومن قسوة العمة ، ولكن هذا كله قد اختزل فى مشهد واحد قد يكون فى صميمه مشهدا جنسيًا ، على أنه ينم على تبادل الرغبة وحرية الاختيار ، وهو ما ظل

سالم يعانى من افتقاده إلى آخر يوم . لقد حدث لسالم نوع من التثبيت ، وأصبحت لحظات اللقاء بالزوجة مثيرة من خلال الترابط لكل تداعيات لحظة التقاء القط والقطة ، وما صحب هذا اللقاء من ذعر وتراجع وإحباط وقتل ، وقد تكررت الإشارة إلى هذا الجانب فى القصة ، كما أن الكاتبة دفعت بحالة الشك من جانب سالم فى أبيه إلى أن يكون هو المعتدى ، هو الذى استدرج الزوجة الضحية إلى أن تكون ضحيته هو أيضًا . وهنا يهدد سالم أباه ويتوعده بالقتل أكثر من مرَّة صراحة ، والميل إلى قتل الأب تحدث عنه النفسانيون أيضا فى أن الأبناء ينضوون على شعورين متضادين من الحرص على الأب والانتماء إليه ، والرغبة فى تدميره وقتله عند الابناء الذكور فقط ، لكى يتحول الابن إلى رأس وقائد بلا منازع . وكما تحدث النفسانيون عن قتل الأب فقد تحدثوا عن خصاء الابن ، وهو شعور مضاد يحمله الأب تجاه أولاده الذكور وينازع حبه وحرصه عليهم ، ويحتمل بقوة أن هذا الخصاء قد حدث فى الرواية إذا ما نظرنا إلى مشاعر سالم الخاصة وجعلناها موضع اعتبارنا ، حتى وإن كان قد تراجع عن هذا الاتهام فيما بعد ، « وأستعيد بعض المواقف ! لماذا كرهها أبى ؟ وهو الذى لم يكن يحلو له الطعام إلا من يديها ؟ لم يكن ينام فترة الظهيرة إلا ويداها تهمزان ساقيه أو تدلكان ظهـــره ،وفى كثير من الليالى : كان يناديها ، ينتزعها من بين يدّى لتناوله كوب ماء : أو تجهز له إبريق الوضوء ، فلماذا يكرهها الآن ويرفض وجودها ؟ » !!

إن التحليل اللغوى لبعض مفردات هذا الاقتباس مثل : « يحلو - ينام - تهمز - ساقيه - تدلك - ظهر - الليالى - يناديها - ينتزعها » . إن هذه المفردات جميعا تعلن عن أن احتمال تجاوز العلاقة بين الأب وزوجة الابن لمستواها المألوف المشروع إلى مستوى خصاء الابن نفسيا بانتزاع إعجاب زوجته والسيطرة عليها وارد تمامًا . فضلاً عن التصرف الذى تدل عليه العبارات المقتبسة فى ذلك .

وبوليسية أيضًا !

إن هذا المستوى السيكولوجى للقصة ليس بمعزل عن المحور الثالث الذى يجعل منها قصة جريمة أو قصة بوليسية كما يقال ، وقد جرى العرف النقدى على اعتبار القصة البوليسية فنًا متدنيًا أوّ لا يتمتع بقيمة عالية فى مستواه ، من منطلق أن الكاتب لهذا الفن لا يعنى بالطبائع الإنسانية بقدر ما يعنى بنثر الشكوك وتوزيع العلامات والمؤشرات المتناقضة كى يضلل القارىء ويشدّه إلى ختام القصة ليقدم له مفاجأة فى النهاية . إننا لا ننظر إلى العنصر البوليسى هذه النظرة المتعالية عليه ، والمهم ليس الجريمة فى ذاتها بل الدوافع وراء ارتكابها ، وهذا ما يجعل العنصر البوليسى فى أى قصة عملاً إيجابيا يحتسب لصاحبها ولا يهبط بقيمتها ، فى هذه الرواية سنجد أن الكاتبة - سواء عمدت إلى ذلك أم لم تعمد - قد وزّعت الأدلة والشكوك بطريقة تتأرجح بين الطرفين المتباعدين بحيث يصير الوصول إلى اليقين عملا شبه مستحيل ، فالقصة مروية بضمير المتكلم ، يرويها سالم نفسه ، ومن الطبيعى أن يعبّر عن وجهة نظره الخاصة ، يصور الأشياء والأشخاص كما تتراءى له ، وهو يفعل هذا فى حال مرضه ، أو لنقل - كما شاءت المؤلفة - فى فترات صحوه القليلة ، ولهذا كان آخر سطرين فى الرواية يقرران : « وعوى مثل كلب مصاب وانغرزت إبرة جديدة فى ذراعه » إن هذا يعنى أن سالمًا لم يغادر أزمته بعد ، وهو هنا يختلف تماما عن كامل رؤبة بطل « السراب » الذى يروى قصته بضمير المتكلم أيضا ، ولكنه فى الصفحة الأولى من الرواية ينص على أنه قد تخلص من عقدته ، وانتصر على مرضه ، وأنه بقتل زوجته حين إجراء جراحة إجهاض لها ، وموت أمه - أى اختفاء الأصل والصورة - قد حصل على السَّوِيّة الإنسانية من الناحية النفسية والبدنية معًا ، لهذا فإن قارئ « السراب » يطمئن إلى أن ما يقوله كامل رؤبة يمثل حقيقة محايدة تصف ما جرى بموضوعية واتزان ، وهذا القدر من الثقة لا يصاحبنا ونحن نستمع إلى سالم يروى ما جرى ، ولهذا نظل فى حالة من الشك الدائم فى أخذ أقواله عن أبيه مأخذ الجد ، ونظل لا نعرف على وجه التحديد من الذى قتل « حصّة » فقد رفض سالم أن يقتلها ، وهدد الأب

الذى يحرضه على قتلها جزاء خيانتها بأن يتولى هو (ابنه) قتله لسوء رأيه فيها، ومع هذا فإنه هو الذى انتزع الحبل الذى قتلت به ، ورآه أبوه وعمته وهو يشده حول عنق زوجته !! فهل فعلها وهو فى حال من غياب الوعى توهم فيه أن غيره قد فعل ؟! وهل كان سالم يعانى انفصامًا ، بلغه بعد هزات نفسية عنيفة ؟ . لقد أشارت الكاتبة إلى تهيّؤات وأحلام وكوابيس بدأت تنتاب الفتى العاجز فى علاقته الزوجية ، بل أشارت إلى نوبات من الصرع والغثيان وإلى أنه بدأ يبول فى فراشه . وإذًا فإن الحالة العقلية ودرجة الوعى فى تدهور مستمر يجعلنا نتقبل إمكانية أن يكون القاتل هو هذا الزوج الفتى دون أن يشعر بحقيقة ما يفعل . أما أن يكون الأب والعمة هما القاتلين فإن هذا يقوم عليه أكثر من دليل أيضا،إن تراجح الأدلة والمؤشرات كان من أهم عناصر التشويق ، وهى لم تصل « بالمرأة والقطة » إلى أن تكون رواية بوليسية بالمعنى الاصطلاحى لهذا الوصف ، وإنما اكتفت بخلق تساؤل عند القارىء : ترى من يكون القاتل الحقيقى ؟ وكما نرى فإن هذا التساؤل كما أنه ينبع من اختلاط المشاعر وغموضها فى الرواية ، فإنه ينبع من تصور أننا أمام رواية قامت عقدتها الأساسية على جريمة قتل ، ويتجه الكاتب والقارىء من خلفه إلى استكشاف الظروف التى تشير إلى مرتكب الجريمة .

البناء الفنى

لابد من إشارة إلى عناصر البناء الفنى فى هذه القصة . والعقدة فيها شديدة البساطة ، شديدة التركيب معا ، فهى تنمو نموا زمنيا مطردا فيما عدا حالة واحدة ، وذلك حين يروى سالم قصة زواجه من حصه ، وكيف قررت العمة من جانبها أن تنفذ ذلك ، فهذه هى العودة الوحيدة - فى الزمن - التى تقطع السياق المنطقى للتنامى الإنسيابى لحياة هذه الشخصية ، وإذا نظرنا إلى (حكاية) القصة فإنها تقوم على مشكلة نفسية أو عقدة بالمعنى الشائع لهذه الكلمة - ولكن هذه العقدة عقدة من ؟! سالم أم العمة أم الاب ؟ إن كلا من هؤلاء الثلاثة يعيش أزمته الخاصة ويضغط بكل ثقله على الآخرين ، حتى

ذلك الأب الذى بدا فى أول القصة طيبا مسالمًا ضحية لأخته القاسية ، ما لبث أن تحول فى آخرها إلى محرض على القتل فى أحسن الظروف ، وفى أسوئها إلى معتد أثيم على زوج ابنه ، ثم محرض على أن يتحول هذا الابن إلى قاتل، وتسوقنا هذه النقطة إلى مناقشة تصوير الشخصيات عضويا ونفسيا والكشف عن انفعالاتها ودوافع هذه الانفعالات ؛ لقد نال « سالم » الاهتمام الأكبر من الكاتبة ، ومع ذلك - وكما رأينا - فإنه لم يكن المأزوم الوحيد فى القصة ، وقد حرصت الكاتبة على أن تختزل التفاصيل المادية إلى الحد الأدنى فلم نستطع أن نتصور هذا الأب فى هيئته وسلوكه وطبائعه فضلا عن عالمه الداخلى ، وكذلك تلك العمة التى لم نر منها إلا أنها امرأة قاسية فظة لا تحب أن ترى السلام يسود بين البشر ، ولا تطيق مشاهد الحب بصفة خاصة ، ثم لا نعرف من ماضى هذه العمة ، غير حادثة غامضة ، كان سببها الحب أيضا ، أدت إلى موت والديها فى حادث حريق !! ومن ثم أصبحت مسؤولة عن أخيها هذا الذى تجد راحتها فى إذلاله كل حين حتى ينتقل الإذلال إلى ولده ·

إن الإضمار أسلوب فنى يزكى العنصر الدرامى فى الرواية ويمنح الأسلوب التماسك ، ويعطى الخيال - خيال القارئ - فرصة لمشاركة إيجابية فى بناء الرواية وأضفاء عناصر الواقع عليها ، فذهن القارئ يقوم بتحليل المركبات وتفاصيل المضمرات ، وتفسير الإشارات ، وبذلك يغادر القارئ لهذا النوع من الأساليب موقع المتلقى السلبى إلى موقع المشاركة فى الإبداع ، فكأن المؤلف منحه الرموز أو المفاتيح التى تحرك وجدانه وعقله وتجعل منه شخصية إضافية موجودة داخل القصة وليست متفرجة عليها · ومع هذا فقد كان من حق العمة كما كان من حق الأب نسبيًا أن ينالا قدرًا من العناية حتى وإن كانت الكاتبة قد قصدت استخدامهما كشخصيتين مساعدتين الهدف من وجودهما مجرد الكشف عن منابع الأزمة فى نفس سالم ، وما دمنا بصدد الشخصيات فإننا نلاحظ انحرافًا فى دور الطبيب ، إذ يفترض أنه طبيب نفسى، رسالته وهدفه أن يعود بالفتى المنهار إلى الحالة السوية ، إلى التوازن النفسى ، ولكن الملاحظ أن

المشاهد الثلاثة التى التقى فيها الطبيب بمريضه فى بداية القصة وفى منتصفها وفى نهايتها أيضاً كانت هذه المشاهد تنتهى بأن يتحول الطبيب إلى محقق ، هدفه أن يحاصر الفتى المريض بالأسئلة المحرجة لينتزع منه اعترافًا بأنه القاتل ، مع أن هذه النقطة ليست نقطة علاجية ، بل لعلها ضد العلاج تمامًا ، وهذا ما كان يحدث فى القصة نفسها ، إذ ينتقل سالم من حالة الهدوء إلى الثورة ، ومن حالة البوح والثقة بالطبيب إلى حالة رفضه والتزام الصمت . وإذا لم يكن فى تخطيط الرواية أن الطبيب شريك فى مؤامرة ، فإن موقفه - أو انحرافه بوظيفة العلاج النفسى ، تنتمى به إلى المستوى أو المحور الاجتماعى ، حيث يدل على تخلّف أساليب المعالجة ، ولا نظن أن هذا كان مما يشغل اهتمام الكاتبة ، وربما كان فى الرواية بعد فلسفى يدل عليه ظهور الطبيب ثلاث مرات، يعود بعدها الزوج الفتى إلى حالته المتدهورة قبل بدء العلاج ، وكأنه «سيزيف » الذى يحمل صخرته ، ويبدأ من السفح كل صباح . .

اللغة الشاعرة

ونشير فى ختام هذه الكلمات عن تلك الرواية الجميلة (المرأة والقطة) إلى لغة السرد والحوار ، فهى من أهم منجزات هذه التجربة القصصية ، لقد بلغت فى كثير من تعبيراتها إلى مستوى لغة الشعر أو ما يقرب من تلك اللغة ، إذ تبدى الكاتبة عناية واضحة باستخدام الصور المجازية ، وهى مجازات جديدة فى جملتها ، وجديدة بدرجة أكثر فى سياقها ، وقد أدت هذه الصور المجازية إلى جانب وظيفتها الفنية وظيفة أخلاقية تستحق التقدير ، إذ أعانت الكاتبة على تجنب كثير من التعبيرات والألفاظ المكشوفة المحرجة ، ومع هذا ظلت صريحة فى الإشارة إلى المعنى الذى تومىء إليه . نقتبس بعض هذه التعبيرات:

تقول عن انهيار سالم : تحول بكاؤه إلى نواح كنباح كلب مفجوع بموت صاحبه . .

- انفلت يدور فى الغرفة كذبابة فى النزع الأخير ، يرتطم بالحوائط وصوته يخرج مبتدئا متقطعا رغم محاولات الصراخ .

- تثاءبت عيناه ·

- يرد إليه حنانه ·

- صفق عينيه ·

- تفتت حبل الوصل ·

- عيناه مملوءتان بالمطر ·

- أسقطت جسدها النحيل بقربى على التراب ·

- أرخيت وجهى ·

- لكن العصى كانت تهتز فى وجهى ·

- ظلت كالعشب المنهار بعد اجتثاثه ·

● وعن تجربته الجنسية مع زوجته يقول :

- ابحث عن المربط الذى يتعانق فيه الحبل مع السفينة ·· لكن المطر لا يأتى ··· يهوى الشراع وفى النفس أمل لوعد جديد

- « القلعة المحصنة لا تزال »

- « القلعة المحصنة العذراء »

أما يوم أن شعر برغبة حقيقية ، وأقبل عليها واكتشف ما عرف ، فإنه يقول: أفرح أفرح - أكتشف أن لا أحد غيرى ولج الجنة ، وكثير من مثل هذه التعبيرات ، فضلا عن الاستخدام الرائع « للوجه » ·· لقد قام الوجه فى هذه الرواية بدور واضح ركزت الكاتبة عليه الضوء واختزلت فيه الشخصية الإنسانية الكاملة · فهو مرآة الشخصية وهو موطن الفرح والحزن · وهو أول ما يبدو وآخر ما يختفى ··· لهذا يظل الأقوى أثرا فى النفس :

« لقد كان بضعفه سببا فى غياب وجهها وحنانها »

« وأرسم على التراب صورة وجه لم أكن أضبط ملامحه » ·

« فأرخيت وجهى » ·

« لكن العصى كانت تهتز فى وجهى » ·

« ولا أسافر بحنينى إلى وجه أمى الرائعة »

« انبرى وجه كالبدر »

« دسست وجهى ففاحت رائحة عذبة » .

« وجه عمتى يظهر فجأة ... الخ »

إن هذا التركيز على صورة الوجه وعلى تجسيد المشاعر فيه مما اختصت به الكاتبة فى هذه الرواية ، وقد منح هذا أسلوبها مزيدا من الجمال والرونق ، جعل منها - فى النهاية - عملا إبداعيا حقق التوازن بين صراحة التعبير المطلوبة فى مثل هذا النوع من التجارب ، وجمالية التعبير الفنى التى تستلزم البعد عن كل ما من شأنه أن تفوح منه روائح المادة أو الجنس فى صوره الفجة، وهذه الرواية أخيرا عمل ينتسب إلى قلم نسائى صادق مع نفسه ، شجاع فى استخدام مبضع الجراح لتطهير النفس الإنسانية بإزالة ما تراكم عليها من زيف وتصنع ، ومواجهة نفسها فى موقف قد لا يجد الكثيرون القدرة أو الرغبة فى مواجهته .

* *

٢ - العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء (١٩٩٢)

وكما كانت « المرأة والقطة » رواية ليلى العثمان الأولى ، بعد عدد من مجموعات القصة القصيرة ، وكانت تقتحم مساحة صعبة من النفس الانسانية ، إذ يتحول الحب إلى خطيئة ، والودّ العائلى إلى بغضاء ، فكذلك تأتى رواية سلوى بكر الأولى بعد عدد من مجموعات القصة القصيرة ، وتقيم بناءها الهندسى الفريد فى المساحة ذاتها ، مساحة الحب / الجريمة ، والمودّة / البغضاء .. لكنها تمضى إلى مدى أبعد فى حلم الخلاص ، وهذا التطلع الروحى يمثل شاغلا أساسيا فى وجدان الكاتبة ، وعقلها ، ولهذا فرض مقولته فى روايتها الأخرى التى سنتوقف عندها فى فقرة تالية ، ولا يعنى هذا - بأى درجة - أن سلوى بكر تكرر نفسها ، أو تعيد خلق شخصيات سبق أن قدمتها،

إن الرواية الأخرى جديدة تماما ، كما أن هذه العربة الذهبية جديدة كذلك ، وهذا ما نحاول أن نظهره فى تحليلنا لها ·

لقد « ذهبت » سلوى بكر زمنا محدودا إلى السجن ، وخالطت عددا من السجينات ، وشكلت هذه الرواية الجميلة ، دون أن تتبنىّ - فيما يخصّ هاته النسوة - موقفا مسبقا ، كالحكم بخيرية المجتمع ، وشرود الفرد أو شذوذه، وأنه ضحية لهذا التضاد فى الأهداف أو الحركة ، أو عكس هذا من الاعتقاد بانحراف القيم الاجتماعية ، وسيطرة الفردية ، أو سطوة المادة ، بما يؤدى إلى سقوط الفرد فى الجريمة ، نتيجة لهذا · إننا سنجد « كل » أنواع الانحراف ، وأسبابه الفردية حتى تلك التى تفتقر إلى سبب حقيقى يتجاوز « الهواية » الشخصية ، وكذلك أسبابه الاجتماعية التى تستند إلى مبررات شتى من الفقر ، والشعور بالدونية ، والاضطهاد ، والقسوة ، والخوف ، والجنس الذى يمثل محورا أساسيا من محاور الجريمة فى هذه الرواية ، بل لعله سبب كامن وراء دوافع أخرى معلنة ، وسنرى أنه المدخل ، والخطّ المتسرّب فى أكثر حكايات نساء السجن ، وأنه - بهذه الهيمنة ، مع تلك العربة الذهبية « الوهمية » التى صنعها خيال شاطح ، يقف على حافة الجنون - هو الذى قام بدور « الربط » بين تلك الحكايات ، فخرج بها من نطاق السرد الحكائى ، إلى البنية الروائية ، والحبكة الفنية ، القائمة على تداخل عناصر البناء الفنىّ ·

إن إلقاء اللوم على المجتمع ، وأنه الذى يشكّل شخصية المجرم هو الذى يعطى الرواية ، أى رواية ، شارة « الواقعية » ، فإذا كان « المجرم » طيبا فى أعماقه ، يملك ضميرا نقيا ، لم تواته طبائع الحياة من حوله على حماية طيبته، ورعاية حقوق ضميره ، فقد اتسع إطار الرواية ، أو ضاق ، لتدخل فى إطار « الواقعية الاشتراكية » ، وإذا انطلق الكاتب من شخصية المجرم ، فى الاتجاه العكسى ، ليكشف عن جذور إجرامه فى آبائه ، وسلالته ، فقد أخذ بجانب من « الطبيعية » ، ولقد جمعت سلوى بكر بين كل هذه المستويات ، بل تعاطفت مع نماذجها النسائية دون أن تبلغ بإحداهن درجة « غادة الكاميليا » ، وهذا دليل تمرّد فنّها على أى إطار جاهز سلفا ، وحريّة رؤيتها ، ومن ثم

اكتسابها هذه النزعة الإنسانية الشجية ، دون ضعف « رومانسى » ، الناقدة ، دون انحصار « واقعى » ، العلمية ، دون فظاظة أو جفاف « طبيعى » .

هذه الحرية الفكرية ، الفنية ، أتاحت للكاتبة أن تتعامل مع عيّنة عشوائية، عكست مستويات من الطبائع ، وجمعت بين قطاعات من المجتمع ، ومع اختلاف الطبائع اختلفت الدوافع ، وانتهى تعدد القطاعات إلى تصوير عصر أزمة شاملة ، وفى هذه الرؤية توحد التشكيل الفنّى الذى أوشك أن يتفسّخ فى أكثر من موضع . هناك عزيزة الإسكندرانية التى قتلت عشيقها ، هو بذاته زوج أمها ، حين فكر فى الزواج بعد وفاة الأم المخدوعة ، وهذه الجريمة فاقدة السند ، وتقدم من خلال شخصية تجردت من الندم ، كما تجردت من كثير من القيم ، وليست عزيزة المرأة الوحيدة التى قتلت رجلا بدافع الغيرة الجنسية ، فهناك العجوز « حنه » التى قتلت زوجها بعد عشرة خمسة وأربعين عاما ، لأنه مصاب بسعار جنسى لم يوقّر شيخوختها ، ولم يرحمها ، أما عظيمة الطويلة، التى تصفها بأنها « مشروع زرافة » ، فقد تآمرت لخصاء حبيبها الغادر ، والخصاء للرجل أشد من القتل ، أما مدام زينب منصور ، بنت العز ، فقد قتلت عمّ ولديها ، أمام المحكمة ، بالمسدس ، حين انتزع منها - بحكم المحكمة -حق الوصاية على ثروة الولدين ، بعد أن رفضته زوجا ، فراح يجمع أدلّة فسادها الخلقى ، وسفه إنفاقها للمال (ولم يكن هذا ولا ذاك صحيحا وإن أمكنه إقامة الدليل عليه والانحراف بحكم المحكمة) ، فكان حكمها الخاص ، المعلن ، بعد دقائق من انتصاره الزائف . وإلى جانب القاتلات الأربع ثلاث محكومات بالسرقة والنشل ، وواحدة للتسوّل (وإن لم تتسوّل) وواحدة للمتاجرة فى المخدرات ، وأخرى طبيبة أخطأت فى جرعة البنج فقتلت صبيا، وواحدة للحصول على « خلوّات » من السكان . إن هذه العيّنة العشوائية لا تعبرّ عن درجات انتشار الجريمة فى المجتمع ، وإنما تعبرّ عن الأسباب التى من أجلها تساق المرأة إلى السجن ، وهنا يظهر الحب ، أو الجنس، سببا ظاهرا ، وتعليلا خافيا وراء كل هذه الجرائم . والطريف حقا أنه بين هذه النماذج نجد امرأتين حوكمتا عن جريمتين لم ترتكباهما : أم الخير ،

الفلاحة الوحيدة فى الرواية ، حملت خمس عشرة مرة ، فعاش لها عشرة من الأبناء ، انحرف أحدهم (واحد من عشرة) لتجارة المخدرات ، فحين دهم التفتيش بيتها إعترفت بأنها صاحبة هذه الآفة الملعونة ، ليبقى ولدها حرا يرعى أطفاله . لقد استحقت من المؤلفة اسـما خالدا يضرب بجذوره فى أرض مصر : البقرة السـماوية « حتحور » المنقوشة بنـجوم السـماء ، وهى تغذو « حورس » وتحنو عليه ، إننا لم نعرف كيف كان موقف هذا الابن ، وهل انتقل إليه المعنى « المقدس » الذى ضحّت الأم له ، أو أن آفته المريضة أعادته إلى ما كان فيه ، فضاعت تضحيتها هباء؟! إن هذا ما كان من شأن عايدة الصعيدية ، الفتاة النقية الشحيحة الجمال ، السخية بحسّ الطهارة والنبل ، تزوجها ابن عمّها الأنانى الفظ فأساء عشرتها ، كتمت تعاستها ، ولكن أخاها الوحيد رآها ذات مرة محقورة مضروبة، فنشب عراك بين الأخ والزوج، انتهى بقتل الزوج . وهنا تدخلت الأم لتدفع ابنتها إلى الاعتراف بأنها التى قتلت ذلك الزوج الطاغية دفاعا عن النفس ، وبذلك تفدى أخاها الحبيب ، وتجنب الأسرة مسلسل الثأر وبحر الدماء ، ووعدت الفتاة البائسة بأنّ أسرتها ستساندها بأكبر المحامين ، وستحمد لها تضحيتهـا المكتومة . لكن شيئا من هذا لم يكن ، فقد تبرأوا منها ، وتركوها لمصيرها ، فعانت السجن ، والجحود ، وهربت إلى الذهول حينا بعد حين .

حكاية عزيزة

إن عزيزة الإسكندرانية ، عاشقة زوج أمها ، التى قضت فى السجن زمنا طويلا هى المدخل إلى الموضوع ، وحين ارتفع ضغط الدم وانتقلت إلى الغيبوبة انتهت الرواية ، فمع ارتفاع الضغط ارتفعت عجلات المركبة الذهبية عن الأرض ، وانطلقت فى الفضاء مثقلة بحمولتها من أهل الألم والعناء من نساء السجن بمن فيهن إحدى السجّانات (محروسة) التى لم تكن أقل بؤسا من سجيناتها ، على أن البؤس والمعاناة لم يكونا المرشح الوحيد لاختيار راكبات العربة الذهبية ، إن عقل عزيزة الإسكندرانية المضطرب ، الذى لم

يتمكن أبدا من « تصحيح » الحكم على خيانتها لأمها فى زوجها ، لم يفقد القدرة على تحديد دواعى التفضيل ، فلابد أن يتحقق مع البؤس والمعاناة خلق إيجابى ، كالتضحية ، وصفاء الأخوّة ، والبذل من أجل الآخرين ، ولهذا لم تتسع عربتها لتاجرة مخدرات ، أو تاجرة أعراض ، فى حين اتسعت لقطّة كانت تلازم أم الخير (الفلاّحة) وقطة أخرى صديقة لها ، حتى لا تفرّق - فى عربتها الذهبية - بين أليفين !!

إن حكاية عزيزة التى قدمت بضمير الغائب ، وأسلوب سردى ، مثل كل الحكايات ، حتى تلك التى تولت أم الخير تقديمها (هى التى روت حكاية عايدة الصعيدية) تضع المتلقى - منذ البدء - أمام مفارقة حادة ، هى صدمة ، فهذه الطفلة - تقريبا - عزيزة ، التى نشأت فى رعاية زوج أمها الكهل ، تعرضت لملاطفة وإغراء تحوّل إلى إغواء واعتداء جنسى ، وبدلا من أن نجد لدى الطفلة صدمة ، أو ذعرا ، أو خوفا مقموعا ، نجدها مقبلة ، راغبة ، كأنما أعدت نفسها ، وتمنت هذا الذى حدث ، ثم لأنها تتمادى فيه ، وتهيىء له ، وتبرره ، حتى ترفض كل عروض الزواج ، ويموت ضميرها تجاه الأم المخدوعة ، وكانت مكفوفة البصر ، جميلة معا ، فيصطنع وفاقا مستحيلا بين المرأتين فى علاقتهما برجل واحد ، هو للأخرى بمثابة الأب ، فليس فى هذه العلاقة - من جانب الفتاة - شعور بالسرقة أو المنافسة ، أو الأنانية ، إنها - كما تتصور - تحصل على الحّب ، وتؤديه فى أبهى صوره ، وأكمل لذائذه ، إن حبيبها هو المعشوق الكامل ، لا يتحقق لها وجود إلاّ بهذا العشق الذى أدمنته ، ولم تعرف سواه ، ولم تشعر بأنها ترتكب حراما ، كما لم تفكر فى حق الأمومة ، بل لم تعرف لهذه الكلمة معنى إلاّ متأخرا جدا بعد أعوام طوال فى السجن ، ولعل هذا كان وراء ضميرها المتبلّد الذى لم يعرف معنى الخطيئة ، ومن ثم لم تعان آلام الندم . فمن أين تأتى المفارقة الحادّة التى تحدث صدمة التلقىّ ؟! إن عزيزة هذه هى التى ابتكر خيالها العربة الذهبية ، ولأنها غير متعلمة فإنها لم تستمد أصل صورتها من أساطير الإغريق ، وإنما من عربة

حقيقية ، ملكية ، تجرها الخيل ، شاهدتها على كورنيش مدينتها إبان طفولتها، غير أنها أضافت للأفراس أجنحة حتى تتمكن من الصعود إلى السماء !! أما ركاب العربة - كما انتقاهم ذهنها المشوّش - فلم يتحكم الدين أو الطبقة أو العمر أو النوع فى هذا الانتقاء ، فقط : الأنوثة ، فكلهن إناث ، حتى القطة وصديقتها ، وأنهن ضحايا وإن دخلن السجن جانيات ، حتى السجّانة ضحية، وكلهن بعيدات عن شبهة إيذاء الغير وفيهن جانب أخلاقى إيجابى محمود . كيف تسنّى لعزيزة أن تكون « قاضيا » بهذا القدر من « نزاهة » المعيار ودقته ، وهى الغارقة فى الجريمة حتى لم تعد تراها جريمة ، ولم تفكر فى قتل عشيقها إلا حين ظهرت عليه دلائل الميل إلى امرأة سواها ، بعد وفاة أمها ؟ بل تزعم- إلى النهاية - أنها لم تقتل ذلك العشيق الأثير الذى لم تعرف الدنيا إلا بين يديه، وأنها إنما أغمدت سكينها فى تلك الليلة الشتائية الشنيعة من ليالى النوّة الكبرى فى صدر رجل آخر ، لا تعرفه ، اعترض طريق عشقها ، وجاء يهدم أحلامها !!

كيف وفّقت الكاتبة بين الأمرين المتنافرين ؟

لقد أعطت لعزيزة من المساحة وحق الظهور فى الفصول السبعة الأخرى، غير الفصل الأول المخصّص لها ، ما يتناسب وحجم مشكلتها الأخلاقية ، ورسالتها المتخيّلة فى نصرة المظاليم والصعود بهم إلى السماء ، حيث يحصلون على تعويض مكافىء ، ضن به قساة الأرض . وهذا الامتداد فى المساحة ، والتشعب فى أثناء القصص الأخرى بقدر محاولته تجميل الشر ، وتصوير الخطيئة على بشاعتها (الزنا بالمحارم) كأنها لا خطيئة ، كان يكشف أقنعة هذه الشخصية المركبة ، لتبدو فى النهاية على فطرتها الغاوية ، وصورتها الفاتنة المنحرفة معا ، بحيث لا تأخذ صورة الضحية ، ولكنها أيضا ليست فى موقع « الخطيئة العمد » - إن صحّ التعبير ، وكأنما إمكاناتها وقدرها معا أن تكون كما كانت ، وليس فى استطاعتها أن تعدّل من صورتها التى شاركت الوراثة والظروف ، والقدرة الذاتية على تأكيد هذا القعود عن استنهاض إرادة الرفض،

أو الثورة على الخطأ فيها · هذا هو الجانب المأسوى (التراجيدى) فى بناء شخصية عزيزة الإسكندرانية ، ففى قفزة مبكرة ، انتقل بها الرجل المجرّب من عالم الفتاة (أو الطفلة) الغرة إلى عالم المرأة · وقد أخذ بيدها إلى دنيا اللذة، وأغدق عليها الهدايا ، وإذا ظهرت كلمة « الخوف » منه (ص ١٨) فإنه لم يكن خوف النفور ، أو الألم ، وإنما الخوف الذى يقترن بمشاعر الحب والجلال: « كانت لا تزال صغيرة ، تخاف ذلك الرجل القوى ، الجميل ، الذى لا تملك إلاّ الامتثال لأوامره ونواهيه » ·

وهى إلى هذا شخصية مترددة ، لم تكتسب تجربة التعامل مع الآخرين ، تعيش طفلة وحيدة ، مع أم ضريرة ، فى بيت واسع ، لم تتبادل خبرة الحياة مع أنداد لها ، ولهذا فإنها حين أتيحت لها فرصة التعرّف إلى رجل آخر (تاجر ذهب ومجوهرات) وعرض عليها أن يتقدم لخطبتها ، وكانت قد استجابت لنظراته وضعت العراقيل أمامه ، وهربت منه ، كما تهربت بمعونة عشيقها من كل مشروعات الخطبة ، لأن التعلق بآخر يعنى نقص ولائها لمن افتتحت به عالمها الخاص ، وأيضا ، لأنها لا تملك القدرة على اتخاذ قرار ، أو « التردد ، وعدم الحسم » كما تعبر المؤلفة ·

وإذا كانت عزيزة لم تشعر بنفور قط من ذلك الذى اغتصبها فى ذلك الزمن البعيد « بل كانت الأيام وتراكمها الدائم تزيدها اقترابا منه ، وتعلقا به ، وهى التى اعتادت عليه منذ أن كانت طفلة صغيرة ، باعتباره الراعى لشئونها والمهتم بها » وكذلك لم تشعر بأنها تعتدى على حق من حقوق أمها ، « بل إنها لم تجد فى أى وقت من الأوقات أدنى غضاضة فى أن تشترك وأمها فى رجل واحد ، إذ كانت تحب أمها حبا كثيرا ، وتحنو عليها حين تساعدها على ارتداء ملابسها » ، فمن أين جاءتها هذه البلادة الفطرية ؟ إن عزيزة التى لم تعرف أبدا معنى « الأمومة » لأنها لم تنجب ولم تعش تجربة الحنوّ على صغير، تلقت هذا الجفاف الفطرى من أمها التى ساعد كفّ بصرها على قصور عواطفها تجاه ابنتها · تقول الكاتبة تصف هذه العلاقة النادرة : « إن عزيزة ما شعرت بها كأم قط ، لأنها ما أخذت أقل مما كانت تأخذه هى نفسها (من محبة

الزوج/ العشيق ، ومن هداياه على السواء) ، وما أعطت أكثر مما كانت تعطيه هى أيضا ، بل إنها لم تضحّ (أى الأم) ذات يوم بشىء ، ولم تمتنع عن مطالبة نفسها بمتعة ، تميزت بها عزيزة ، الأكثر من ذلك أنها لم تشعرها أبدا أنها الامتداد ، أو منبع السـعادة والطمأنينة فى حياتها ، أو أمل مفترض لعمياء مثلها ، حرمت نعمة البصر ، فوجدت عزاءها فى ابنة لها ، تسعى لأن تبصر من خلالها ما عجزت عيناها عن الإبصار به » .

إن الكاتبة كما تحشد الظروف التى يمكن أن تجعل من ابنة وحيدة سارقة لعواطف زوج أمها ، وهى ظروف لا تخلو من مبالغة تذكرنا بما أحاط به نجيب محفوظ شخصية كامل رؤبة لاظ (فى رواية السراب) من عوامل الوراثة إلى ظروف الميلاد والنشأة والاستمرار لينتهى إلى ما انتهى إليه على مذهب «أوديب»، فإن الكاتبة ترد على تساؤل مفترض لابد أن يداعب فكر القارىء ، الذى يعرف بالخبرة أن مكفوف البصر- عادة - نافذ البصيرة ، وأنه متحفز الأعصاب شديد التنبه لكل ما يجرى من حوله ، فكيف خفى أمر هذا العشق المحرّم ، الذى يشهد نفس البيت على وقائعه المثيرة الممتدة لسنوات حتى لو كان البيت - كما فى الرواية - واسعا ، مستقلا ؟! هنا يبدو الانحراف منغرسا فى مشاعر الأم أصلا ، وفى الفتاة وراثة ، فإذا كانت هذه الأم تعبد ذاتها ولا تشعر بالآخرين ، (بابنتها أساسا) فإن البنت ورثت عنها هذه العبادة للذات ، وتحررت من غفلتها بإغراق أمها فى هذه الغفلة ، وكان البديل أنها - الفتاة - ظلت « غافلة » عن موقعها الشاذ ، ومستقبلها الموءود ، وحياتها الدنسة ، حتى قادتها جريمتها الأولى ، إلى جريمتها الأخرى ، فكان . . ما كان !!

هذه الملامح الأساسية للشخصية « القائدة » للعربة ، وللرواية معا ، وهى تكشف عن قدرة الكاتبة على الانتقاء للنموذج ، والغوص إلى مكامن الأفكار والعواطف والشهوات ، وإذا كان حشد ظروف الخطيئة أدى إلى شىء من المبالغة ، فإنها ليست المبالغة الوحيدة ؛ إن « حنّه » العجوز وصلت إلى الاستعانة بطقم أسنان صناعية ، ونحل شعرها وارتعشت يدها ، وتخشبت

مفاصلها ، أصبحت كما عايرها زوجها مثل « يد الهون » ومع هذا لا يزال هذا الزوج يملك طاقة القرود فى طلب الجماع ، ويأبى إلا أن يجردها من ثيابها حين ذاك ، وهى فوق الستين !! فإلى أى مدى يمكن أن يمضى الزمن على النساء، ويتوقف - الزمن نفسه - عن إمضاء فعله على الرجال ؟ فإذا أضفنا إلى المبالغة فى تصوير هذين النموذجين (وهى ليست سمة عامة فى تصوير الشخصيات) طريقتها فى إطالة الوصف ، وسلسلة الأحداث باستخدام الاسم الموصول (التى ، الذى ٠٠ وغير ذلك) بإسراف ، ثم إقحامها شخصيتها كراوية للأحداث ، ومعرّفة بالشخصيات ، وهذا فى ذاته لا يمثل عيبا فنيا ، ولكنها تدفع إلى السياق بملاحظات ، وتعليقات تناسب مستوى إدراكها هى ، وتمثل أفكارها ، ولا تناسب الشخصية الروائية ، ولا تنبع منها ، إن هذه « الاقتحامات » - وهى ذكية ، تقدمية ، واعية - كانت مثل « الرقعة » الحرير اللامعة ، فى ثوب متواضع من الكستور مثلا ، إنها لا تزينه ، ولا تستر خلله، وخير له أن يتحرر منها ، وأن يكون « منّه ، فيه » كما تقول أمثالنا الشعبية . هذه الجوانب الثلاثة لم تنل كثيرا - على كل حال - من طرافة « العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء » واتساق شكلها ، وقدرتها على الإثارة والتشويق ، ثم جديتها فى الغوص إلى مكامن الشر فى النفس الإنسانية ، ومواقع الخلل فى البنية الاجتماعية .

التشكيل الفنىّ

ثم نتوقف أخيرا عند التكنيك ، أو التشكيل الفنى ، وقد رأينا أن الشخصيات كلها نسائية ، ويقابل هذا أنه لا وجود لرجل فى الرواية ، مع أن « الرجل » شاغل المرأة ، رغبة فيه ، أو كراهية له ، أو تمردا عليه ، أو حلما به ٠٠ لكن الكاتبة لم تسمح لرجل بالمثول ، ولم نعرف اسم عشيق عزيزة ، أو زوج حنه ، أو الشاويش الذى تزوج هدى الغجرية وهجرها مع كوم لحم ، أو ابن أم الخير الذى افتدته من جريمة الاتجار فى المخدرات .

إن هذا قد عمّق الطابع السردى للرواية ، أو كان نتيجة لهذا الأسلوب

السردى الذى آثرته الكاتبة ، فلم يؤدّ الحوار وظائفه الفنية المعهودة ، لكنه كان إيجابيا فى تأصيل التحليل النفسى للمرأة - بوجه عام - فالرجل عندها بصفته الرجولية ، أكثر مما هو بشخصه المحدد ، وهذا التجهيل يعنى أن الرجال سواء، إن أهم ما كان يشغل عقل عزيزة المضطرب أن تفاجأ حين تستعد عربتها الذهبية للإقلاع بمدير السجن ؛ ليس ليحول دون هذا الإقلاع المخالف للوائح ، وإنما ليكون بين ركابها !!

وقد أحسنت الكاتبة إعداد المسرح لصنع الحدث وتقبله ، فليلة الخطيئة الأولى بين عزيزة وعشيقها كانت الأم فى مأتم شاب من الجيران ابتلعه البحر ، وكانت عزيزة تطبخ القلقاس ، وحين ذهب إليها الرجل فى المطبخ كانت تدفع بمكبس موقد الكيروسين بكل ما تملك من قوة لتؤجج شعلة ناره !! كما كانت الحلية الذهبية التى أعجبتها لدى الصائغ طوقا على شكل حية ، وبين المرأة والحية علاقة أسطورية ضاربة فى الزمن ، أما ليلة القتل فارتبطت بالنوة الكبرى . وتتعدد طبقات النفس فى أساليب العرض ، فنعرف عزيزة ، وحنّه فى ماضيهما أكثر مما نراهما فى السجن ، وهذا عكس « أم الخير » التى نستجلى صورة تضحيتها الماضية فى سلوكها الحاضر ، وأم الخير هى التى تتولى سرد حكاية عايدة الصعيدية، وتقدم لها بمعادل موضوعى من قصص الحيوان ، التى لا تزال تروى فى الريف كشروح للأمثال الشائعة ، وإذا كانت حادثة القتل بسبب العار أنزلت بفتاة عاشقة ، فإن الجنون كان نصيب أختها « شفيقة المتوولة» ، وإذا كان حافز القتل الذى أنزلته الأسرة بابنتها قد تدخل فيه عامل الاختلاف فى الدين بينها وبين عاشقها ، فإن الكاتبة توازن بين المؤشرات بدقة وذكاء ، بحث لا نعرف تماما موقع كل من العاشقين ، حتى شفيقة التى هامت على وجهها وذهلت عن كل شيء ، كان اسمها قبل ذهولها « تغريد » ولا نعرف كيف اكتسبت هذا الاسم الجديد ، إلاّ أن يكون صفة لها ، وقد وضعتها المؤلفة تحت عنوان « حزن العصافير » ، فكان إجمالا شاعريا لمأساة تغريد ، أو شفيقة ، كما كثفت عناوين الفصول أو الأقسام الثمانية هذه الشاعرية .

وقد يكفى فى التدليل على مهارة الوصف وإنسانية التحليل ورهافة الشعور لدى الكاتبة أننا نعيش معها تجربة قاسية ، ما بين زنازين الحبس الانفرادى ، وعنبر الجرب ، وعنبر العجائز ، فتتحرك فينا الضمائر والمشاعر ، دون احتقار أو استعلاء أو قرف ، فمن كان بلا خطيئة فليرمها بحجر !!

على أن سلوى بكر لا تزال - فيما أرى - تحتفظ بصفحة خفية عن علاقة عزيزة بأمها ، قذفت فى سياق روايتها البديعة بلمحة بارقة تشير ، أو قد تشير إليها ، (ص ٢١٠) فهل كانت الأم تشعر بما كان بين ابنتها وزوجها ، وأنها آثرت التغافل لأسباب يصعب قبولها ، كما يصعب الإفضاء بها ؟!

* *

٣ - وصف البلبل (١٩٩٣)

« وصف البلبل » للكاتبة سلوى بكر ، رواية بديعة التكوين ، شديدة الطرافة والندرة فى اختيار النموذج ، والمشكلة ، والتوقيت ، والنهاية المفتوحة والمزاوجة الذكية بين خصوصية « الحالة » وعمومية « القضية » .

هاجر صفوت (وتأمل اسمها وقد جمع بين الهجر أو الهجرة ، والصفاء أو الصفوة) امرأة تجتاز المنحنى الخطر فى عمر المرأة ، سنّ الرابعة والأربعين ، فإذا كانت هذه المرأة جميلة ، ترملت وهى فى سنّ الثامنة عشرة ، بعد زواج دام عامين ، ولم يكن زواجا سعيدا ، وإن خلّف لها ولدا وحيدا ، هو الآن الدكتور صالح ، الطبيب النابه ، الساعى إلى الزواج من ابنة رئيسه ، وقد بلغ السابعة والعشرين ، إذا كان هذا واقع هاجر صفوت الآن ، وقد مضى على ترملها ربع قرن دون أن تتزوج ، رغم تعدّد العروض ، والضغوط من أسرتها ، فلابد أن أسبابا قاهرة هى التى دفعت بها إلى مضيق الوحدة ، وبرودة الحياة . تبدأ محنتها مع « صنف » الرجال ، بزوجها ، والد صالح ، كان صيدليا ، غنيا ، يكبرها بنحو عشرين عاما ، له قرابة بعيدة بأمها ، اقتحم حياة التلميذة التى لم تتجاوز الخامسة عشرة ، وحملها إلى بيته ، ليمارس عليها سطوة

السيادة وذعر الفناء المرتقب ، فبعد أن مات اكتشفت فى أوراقه ما يؤكد مرضه غير قابل للشفاء ، بمعنى أنه تزوج الجميلة الغرّة وهو يعرف أنه راحل عن قريب ، وإنما أرادها مجرد وعاء للإنجاب ، عن طريقه يحصل على وريث لثروته السائلة، وأرضه التى استولى عليها أخوه عمّ الطفل ، فإذا كان الصيدلى الراحل نقل ملكية أمواله إلى ولده الطفل بحيث تظل الزوجة أسيرة الحاجة ، فإن الجرح الغائر فى وجدانها لم يكن ماديا ، بقدر ما كان معنويا أدبيا ، يرفض الخدعة القذرة ، التى مارسها الرجل - الزوج ، دون أن يهتم حتى بأن يترك ذكرى طيبة !! لقد تأصّلَ هذا الشعور النافر من الرجال عبر ملاحظات تراها فى زملائها فى العمل بشركة المعادن ، ومن خلال علاقة وحيدة ، وقفت عند حدّ التعارف ، مع زميل له تكوينه السياسى الخاص ، فرحت به ، لكنه حين تكشف عن تناقض ينتهى إلى استهانة مفضوحة بها ، كان فى فراقه فصل الختام .

لقد تجمعّت دنْيا هاجر صفوت فى ولدها الوحيد ، الذى يعاملها ، كما تعامله بسلاسة ورقة وبساطة فى نفس الوقت ، كأنما يحاول كلٍ منهما أن يعوّض الآخر عن أطراف مفقودة فى التكوين العائلى الطبيعى ، وإذا كانت « هاجر » فقدت الزوج (هى فى الحقيقة تشعر بأنها لم تتزوج أصلا ، لقصر مدة الزواج ، ولأنه لم يكن زواجا سعيدا ، وانتهى إلى اكتشاف خدعة حقيرة) فإن ولدها الوحيد لا يذكر والده ، وليس له أخ ، فضلا عن أنه ، وأمه ، يشتركان فى إحباط أن ميراثهما تمّ الاستيلاء عليه بقوّة الأمر الواقع ، وبعد ربع قرن لا تزال قضيته منظورة أمام المحاكم .

هكذا وضعت الكاتبة الشخصية المحورية فى الرواية « هاجر » فى وضع معلّق ، غادرت نقطة البداية ، ولم تصل إلى النهاية ، أو الإشباع ، فى أىّ أمر من أمور حياتها : الزواج ، الاعتبار الاجتماعى (فهى مجرد موظفة ، سكرتيرة فى شركة ، وشهادتها الثانوية الفرنسية) حتى عاطفة الأمومة ، الراغبة بالفطرة فى تعدّد مستويات التعامل مع الأم ، نالت درجة واحدة منها ، هى هذا الابن الوحيد ، وهو - أيضا - يتأهب للزواج ، وما يعقب الزواج من

استقلال المعيشة ، أو استقلال الشعور ، نسبيا على الأقل ، بعبارة أخرى : إن هذه الأمومة التى عكفت على ولد وحيد أكثر من ربع قرن ، راضية بكل تضحية من أجله ، هذه الأمومة أصبحت مهدّدة بهذا الانتقال الوشيك من استقبال حنان الأم ، إلى استقبال حنان الزوجة !! كيف جمعّت الكاتبة خيوط الإحباط الماضى لتجدل منها هاجر حبلا واحدا تتسلق به صاعدة إلى ذروة مجنونة ، يخبرها وعيها أنها مجرد مناسبة استثنائية لم تفكّر فيها من قبل ، ومن ثمّ لا تملك قوة الدفاع عنها ، وإعلانها أمام أهلها ، لكن ما تحت الوعى له قول آخر ، فكأنما كانت أيام حياتها الضائعة المبعثرة تجرى على غير قاعدة ، لتتجمّع فى لحظة معيّنة ، فى مكان محدد ، مع رجل بعينه ، تصعد معه إلى الذروة المجنونة ، لتعلن من فوقها جنونها ، وقدرتها على تحدّى كل زمانها الماضى ، والتضحية بالتضحية ذاتها !! تبدأ التجربة الاستثنائية بمغادرة المكان المألوف ، الوطن ، إلى بلد عربى فى شمال إفريقية ، قد يدل الوصف المادى والمعنوى للمكان أنه إحدى مدن المغرب الصغيرة ، وقد عقد بها مؤتمر طبى ، حضره الدكتور صالح ، الذى اصطحب أمه معه ، والدكتور إبرهيم ، رئيسه فى العمل ، ووالد خطيبته المرتقبه، الذى اصطحب زوجته نيللى ، فاجتمع شمل الأربعة ، ولكنها - هاجر وحدها - التى شربت من نهر الجنون رشفة واحدة ، أخرجتها عن وقارها المفترض ، أو المفروض · أرض الغربة حالة استثنائية، أخف جاذبية ، قد تفرض قيودا من جانب ، لكنها توقف ضغوطا وتمزق روابط وتحرر من مخاوف ، من جانب آخر · وكذلك زمن الغربة زمن استثنائى ، إنها مجرد ستة أيام ، ولكن زمن الاغتراب ، مثل يوم العيد ، أو حضور حفلة تنكرية ، يستبيح الشخص لنفسه فيه ما لم يكن يتسامح فى اجتراحه فى السياق المألوف للزمن · وفى هذه المدينة الصغيرة خارج الوطن ، فى تلك الأيام القلائل ، خارج سياق الزمن ، تتحدد ملامح الغد بالنسبة لصالح ، بالنسبة لها كذلك لأن هذا الشاب هو كل دنياها ، الماضى والمستقبل · إن كل امتداد لعروقه فى أرض الدكتور إبراهيم ، هو انتزاع لهذه العروق من أرضها التى ستصبح أكثر جدبا ، وجفافا ·

هكذا امتزج الفرح بالرحلة فى نفس هاجر بالقلق على مصير عزيزها الوحيد ، بصفة خاصة حين لم تسترح لنيللى التى ستكون « حماة » ابنها ، بل عبرت صراحة لهذا الابن عن خوفها من أن تكون « العروسة » مثل أمها !!

فى هذا الجوّ المشبع بنذر الفقد وتوقع التغيير ، فى زمن « فاقد » وفى أرض غير الأرض ، وفى لحظة انتظار ما يملأ البطن ، فى قاعة طعام الفندق الصغير يظهر يوسف ، بالنسبة إليها « تجلّى » يوسف ، فهذا الوصف هو الذى يعبّر عن حالة الانبهار بجماله ، حتى لنكاد نشعر أنها منحته هذا الاسم ، وجعلت من نفسها زليخة امرأة العزيز ، قبل أن تسأله عن اسمه ، وقبل أن تستيقظ من غفوتها ، وهى تقبله وتلمس خصلات شعره السوداء المسترسلة ، وهو ما ستفعله حين تنفرد به فى بيته الصغير . على أن مشهد اللقاء الأول بين هاجر ويوسف يستحق مزيدا من التأمل ، إنه يأخذ مكان النبوءة - الرمز ، الذى يفسّر اللغز السيكولوجى المتحكم فى توجيه مشاعر هذه السيدة . كان ذلك فى مطعم الفندق ، وكانت مع ابنها الطبيب حول المائدة الصغيرة ينتظران الطعام :

« كانت تفرش على حجرها منديلا سماوىّ اللون يتناغم لونه وألوان الستائر الزرقاء الفاتحة وأثاث المطعم الجوزى الأنيق ، عندما جاء النادل فوضع أمامهما شرائح الخبز المقطّع فى سلة صغيرة ، ثم صبّ الماء فى كأسها ، وهو يهمّ بالذهاب فى حركة تتناسب ونادل فى مطعم . استوقفه صالح بحركة من يده ، رفع كوبا زجاجيا باليد الأخرى وهتف مبتسما :

- نسيتنى يا شيخ .. حرام عليك !

ردّ النادل بكلام لم تفهمه ، وصب الماء متعجلا ، وانسحب بالسرعة نفسها التى جاء بها .

هكذا قدّر لها أن تراه لأول مرة من الخلف ، بعد أن دارت برأسها لتتابعه بنظراتها حتى اختفى خلف الباب الفاصل بين نهاية المطعم ومطبخ الفندق ؛ قدٌّ نحيل ممشوق ، وشعر أسود متماوج ، لا يحجب القفا الظاهر ، من ياقة القميص ، أبيض ناعما يبرز رقبة طويلة مترفعة ، تعلو منكبين فسيحين يتّسقان ولطف العود السمهرىّ الشاب .

مدّت يدها إلى قطعة خبز وقضمتها ، ومضغت ملتذّة ، ثم قالت لصالح وهى تبتلع الخبيز وترفع السلّة وتمدّها له ليتناول منها قطعة : - عيش شهى ، مخبوز على الأصول شمّ ! خميرته ممتازة ، والدقيق أبيض فُلّ ، والله الواحد يقدر يغمسه بحبة ملح ويشبع » .

يسفر الشعور الجنسى عن نفسه ، كما تتحدد أطراف الصراع النفسى والخارجى ، ويتجلّى الحلم فى هذا اللقاء الأول ، الذى يمكن أن يوصف بأنه عابر أو تقليدى ، « روتينى » ، إنها منذ البدء منسجمة لونيًا مع المحيط من حولها ، ثم جاء يوسف يحمل سلة الخبز ، وبين يوسف والخبز ، أو القمح ، علاقة ذات بعد أسطورى ، ثم إنه « صبّ الماء فى كأسها » وهذا استخدام لغوى ، إشارى ، خاص بها ، فمع أن آنية الخدمة فى الفنادق تكون متشابهة، نجد ابنها وقد « رفع كوبا زجاجيا » ، فللكأس ، والماء ، والصب ، إيحاؤها الخاص الذى يختلف عن الكوب الزجاجى ، ثم إن النادل حين اقترب منها نسى ابنها ، ولم تتولّ هى تنبيهه ، فكأن يوسف والابن بديلان - نقيضان ، لا يجتمعان ، كأن يوسف المعادل الأمكن الذى سيأخذ مكان الابن ، ومحال أن يجتمعا ، وقرب نهاية الرواية ، وتمهيدا للذروة التى ستكشف التناقض ، حاولت هاجر أن تجمع بينهما فى صورة « تذكارية » - صوّرتهما فعلا - وقد تضايق الابن واستنكر أن تنادى أمه النادل باسمه ، وسألها مستغربًا كيف ومتى عرفت اسمه ، لكنها تجاهلت استنكاره ، وتشاغلت عن الجواب بوضع الكاميرا فى جرابها .. ومضت !!

فى هذا اللقاء الأول لفتها « الشكل » أولا ، واستهواها ، فتحوّل دون جهد إلى « رغبة » تنفست فى تعاملها مع الخبز : « مدت يدها إلى قطعة خبز، وقضمتها ومضغت ملتذة » ، وسيكون هذا نصيبها من يوسف ، حين دفع بها الجوع الخبئ إلى عرى مشترك ، لمرة واحدة . لقد ساقتها هذه « القضمة » إلى التسليم بأن « العيش الشهىّ ، المخبوز على الأصول » هنا ، وليس فى مكان آخر ، والعيش : الخبز ، فى دلالته المجازية يعنى الحياة أيضا ، وإذ يتوحّد المعنى الحقيقى والمجازى ، فإنهما يكتسبان معا دلالة القناعة والثقة وقوة الالتئام

بإضافة « الملح » إلى هذا العيش : « والله الواحد يقدر يغمسّه بحبة ملح ، ويشبع » ، وهذا ما انتهى إليه اقتناع هاجر صفوت بعد تردد ، حين لم يعد مفرّ من الاختيار ؛ لقد أكلا « عيش وملح » معا ، وفى هذا كفاية !!

إن هذا المدخل الحاكم للتجربة الاستثناء لم ينفرد بتأصيل العلاقة مع كل ما حمل من طابع النبوءة والكشف عن أغوار النفس ، إذ نستطيع أن نجد روافد تمدّ هذه البداية لتتدفق فى الاتجاه النفسى الواقعى ، وتغادر دائرة « المقدّر والمكتوب » بكل غموضها الرومانسى ، فهاجر تقول عن زوجها الصيدلى ، ذى البشرة المصفرة ، والنظارة السميكة : « لم أحب ملامحه أبدا ، رغم أن كثيرا من النساء كن يعجبن به ، ويعتبرننى من المحظوظات إذ تزوجت برجل مثله » ، وبالملاحظة نعرف أن أصنافا من النساء يتكوّن شعورهن نحو الرجل ، عبر الرأى العام « النسائى » فى هذا الرجل أو ذاك ، وربما كانت امرأة ترى فى زوجها أنه ليس بشىء ، فإذا وجدت له حظوة لدى صاحباتها تنبهت إلى « فضائله » الخفية ، وأدركتها الغيرة عليه . إن هاجر ليست من هذا الصنف ، وقد استمرت معها الخصوصية ، فكانت - من بين الأربعة المترافقين - الوحيدة التى فطنت إلى ما فى يوسف من عذوبة غير عادية . وإذا كان هو يغذّى الجانب القدرى الأسطورى فى انجذابهما الفورى الحاد ، كل منهما إلى الآخر ، بأن يرسيه على قاعدة علمية من تحدّر « الجينات » حاملة وراثتها العاشقة ، عبر العصور ، تبحث عن عشيقها المحدّد حتى تلقاه ، فإن الكاتبة التى حرصت على الرافد الواقعى حرصها على الدوافع النفسية الغامضة ، حملت يوسف على أن يفضى إلى هاجر بأنه أصلا يحمل شهادة عالية فى الفلسفة ، لكنه كان ينتظرها - منذ ألف سنة - كما قال - كى يصعدا معا إلى حقل صغير فى أعلى الجبل ، يقيمان فيه ويزرعانه ، منقطعين عن حضارة العصر بكل ما تحمل من زيف وأقنعة مضللة .

إن العقل الاجتماعى المكتسب المتشكل بالتجارب الواعية لضغوط الواقع وقوته ، يرفض شطحات الشاب الذى يماثل ابنها فى العمر ، غير أن قوة أخرى تناديها ، وتغريها : أشرنا إلى منحنى العمر ، واستثنائية الزمان والمكان،

وإرهاصات تخلّى الابن ، أو تخلّيها هى عن الابن لزواجه المرتقب · ثم تبقى ضدية الشكل ، أو الهيئة ، فإذا كانت لم تحب ملامح زوجها أبدا ، فليس مصادفة أن تكون ملامح يوسف أول ما لفت انتباهها ، وأول ما عشقته فيه · فضلا عن أنه يعانى إحباطا يناظر إحباطها إذ يحمل شهادة فى الفلسفة فى مجتمع ليس للفلسفة فيه دور ، فاتخذ من العمل « جرسونا » مرحلة إلى تحقيق حلم الصعود إلى أعلى الجبل ، والبدء من جديد · فهل كان هذا حلمها أيضا ، الذى لم تجرؤ هى على أن تصارح نفسها به ، لأن عقلها الاجتماعى المكتسب طمس غريزة الحياة فيها ، حتى أقنعها بأن إسباغ الأقنعة على الوجه الحقيقى هو الوضع الصحيح ؟!

ثم نتأمل التشكيل الفنى للرواية ، وأول ما يلفت النظر هذه العناوين التى اختارتها الكاتبة للفصول أو الأقسام ، وهى ستة تناظر أيام الغربة (وهى أيام المؤتمر الطبى) فقد وضعت الكاتبة أسماء الأيام كما كان يستخدمها العرب فى الجاهلية : يوم دبار ، وهو يوم الأربعاء ، ويوم مؤنس ، ويوم عروبة ، ويوم شيار ، ويوم أول ، ويوم أهون ·هنا لنا فى هذا الاستخدام الطريف قراءتان : أن هذه التسمية التراثية كما تعمّق الشعور بغرابة التجربة ، وغربة صاحبتها عن الزمن المعاصر ، فإنها تجذّر تجربة العشق فى التراث العربى ، الذى نعرف أنه شديد الحفاوة بقصص العشاق ، لا يدانيه أدب آخر فى حجم اهتمامه ، وغرائب مسالك المحبين ، بل إن العشق حتى الجنون هو صيغة عربية تراثية تعبرّ عن الصدق وعظمة الوفاء والرضا بالفناء فى المحبوب ، دون أن تترك على صورة العاشق أى أثر من نقص أو تجريح أو استخفاف · كما نجد - بالعودة إلى المعاجم - أن بعض هذه المسميات للأيام قديما ، يحمل صفات ناسبت - فى هذه الرواية - تطور تجربة العشق النادرة التى عاشتها هاجر صفوت · فيوم دبار هو الأربعاء ، والدبار (بتشديد الدّال المفتوحة) الهلاك ، وبضمّها : إدراك الشيء بعد فوات الوقت ، والأرض البائرة أيضا · أما يوم مؤنس (الخميس) فهو من الأنس،وقد آنسه : لاطفه ، وأذهب وحشته ، والأنس : حديث النساء ومغازلتهن ، ويوم عروبة ، وهو يوم الجمعة نجد فيه : عرب

بمعنى فصح ، وعربت المرأة : تحبّبت إلى زوجها ، وعرب النهر : كثر ماؤه فهو عارب . أما يوم شيار ، وهو السبت ، فمنه : شار : حَسُنَ منظرة ، وشار الشيء عرضه ليظهر ما فيه من محاسن ، وشار العسل : استخرجه من الخليّة ، واشتار الفحل الناقة : شمّها لينظر هل هى متقبلة للتلاقح أم لا !! وفى يوم أول ما يدل على ارتداد الزمن ، أو استدارته ، ويوم أهون ما يوحى بالشدّة ، وبزوالها أيضا . إننا حين نناظر بين هذه الأسماء للأيام ، والأحداث التى جرت فيها ، وأطوار العلاقة بين هاجر ويوسف ، سنجد قدرا كبيرا من التوافق ، دون أن نتعسّف فنعتبر هذه العناوين اختصارًا أو اعتصارًا لمحتوى الأقسام .

وفى داخل هذه القسمة اليومية التى تحتملها سفرة قصيرة ، نجد تقسيما آخر ، إذ انقسم ما تحت العنوان إلى قسمين أولهما يروى بضمير الغائب ، ويغلب عليه السرد ، والانتقال الحر فى الزمان ، والآخر ترويه هاجر ، فهو بضمير المتكلم ، ومن ثم يأخذ الحوار فيه مداه ، ويمتزج فى السياق المونولوج بالديالوج ، وتأخذ الشخصيات الأخرى حقها فى الحضور ، وترتفع حرارة الحدث ، وتتجلى لحظات ومواقف الاختيار ، مما ينتمى بالرواية إلى مستوى « الدرامية » ، وهذا الجانب قوّاه منذ البدء وحدة المكان ، إذ جرت اللقاءات القصيرة وكافة الاجتماعات فى ثلاثة أماكن عادية ، وانحسار الزمان - وقد عرفنا مداه - فكانت الكاتبة بذلك قد وضعت مقدرتها التصويرية والتحليلية كلها فى خدمة تدبير المواقف ، وتحليل المشاعر ، والغوص وراء الدوافع التى لم تكشف عن نفسها بسذاجة ، ولم تغمض إلى حد الإلغاز .

وقد حشدت الكاتبة مؤشرات تنبىء عن وعى عميق بمطالب الفن القصصى ومحاذيره ، فقاربت ، ولم تنتهك ، ووصفت وصفا جماليا لا يبتذل، وكانت بهذا شديدة الالتزام بحدود الشخصية التى عرضتها على نار تجربة قاهرة . إن هذه السيدة على أعتاب الكهولة ، وقد عاشت عمرا من البراءة ، وجربّت دائما أن تكون ضحية الآخر ، لاتزال حين تخاطب نفسها أن

تناديها « يا بنت » !! ، وهى تعيش براءتها بعمق وعفوية عجيبة حتى أنها لم تفطن إلى أن الدكتور إبراهيم يبدى نحوها حركة زائدة (كأن يلامس يدها دون داع، أو يثبّت نظرته عليها لحظة .. إلخ) إلاّ بعد الزيارة اللاهبة لبيت يوسف ، واكتشافها لهاجر الأخرى ، ثاوية فى أعماقها ، لم تزل عذراء - رغم إنجابها - اقتصّت لحرمانها « التاريخى » فى ذلك اليوم الاستثنائى ، وتأكدت بهذا أنوثتها، كما اكتسبت أجهزة الاستقبال الأنثوى كفاءتها واستعدادها للاستقبال ، أو الإباء ، فلم تعد ترى الرجل والحائط سواء ، كما كانت من قبل .

ونشير إلى أمرين أثرا على التكوين الجمالى للأسلوب : العناية بالرموز الصغيرة ، التى تفسر مواقف عابرة ، أو طبائع هامشية ، كأن تنشغل السيدة نيللى بنسيج تطرزه بزخارف على هيئة ريش الطاووس ، وأن يكون التطريز بخيوط لونها « بصلى فاتح » ، وفى هذا ما فيه من المظهرية ، وتميع الانتماء (اللونى) وقد كانت نيللى كذلك ، حتى فى اسمها فاقدة الهوية . وكأن يدفع إلى هاجر زميلها فى العمل (وقد رشحته داخليا إلى احتمال أن تتخذه زوجا) بروايتين تتسلى بهما ، وقد اختارت الكاتبة من بين الروايات التى لا تكاد تحصى : أنا كارنينا ، ومدام بوفارى ، وكلتاهما عن امرأتين خانتا ميثاق الزواج ، عبّرت الرواية الأولى عن مزاج شرقى أخلاقى ، فلاقت حتفها بطريقة قاسية ، وعبّرت الأخرى عن توجه غربى ، على مبدأ « وفاز باللذة الجسور » ، وكأن الكاتبة رمزت بهذين المصيرين إلى الاحتمالات الممكنة ، وبالفعل لم تكن تجربة هاجر العابرة إلاّ حركة دائرية بين السعى نحو اللذة ، والخوف من عواقبها ، وفى أشد مواقف العشق ضراما لم يغب وعيها الأسرى، ولا واجبها الاجتماعى ، ولا موقعها الأدبى ، وما يستلزم من استمرار التضحية ، ولقد صمّت أذنها عن تحقيق دعوة يوسف « أن تخرجى من الشرنقة وتطيرى » ، واعتبرت هذا عبثا صبيانيا ، حتى على فرض إمكانه لابدّ أن يؤول إلى خيبة ، أو فضيحة ، ابنها ، وهى أيضا ، فى غنى عنها .

الأمر الثانى يتجلى فى حرص الكاتبة على إسباغ أوصاف على الأشياء ،

لا تلحظها ، ولا تؤديها هذا الأداء إلا العين النسائية ، شديدة الفطنة للألوان ، والأذواق ، والفروق بين المتشابهات . ومع معرفتنا بأن بطلة الرواية امرأة ، وأن ما نسب إليها من حساسية الإدراك والولع بالألوان و« المودات » يمكن أن يكون نابعا منها ، وفى مستوى وعيها ، مطاوعا لسليقتها ، وليس مقحما عليها من الكاتبة ، فإننا نرى أن هذا مما يميز الأدب النسائى ، ولو أن هذه الشخصية - هاجر - رسمها قلم رجل ما استخدم فى الصفحة الأولى ، من الألوان : لون النبيذ الداكن ، الخروبى ، أسود ، الخضراء ، الجذعين البنّيين الشاحبين ، المخملية ، الأصفر ، البنفسجى ، القرمزى ، الأحمر الباهت ، البرتقالى النارى ، أصفر كركمى ، بصلى محير ، وردى شحيح !!

إن الرواية - على أية حال - لم تمض على هذه الشاكلة ، ولقد تخففت كثيرا من هذا الإلحاح المحتشد فى البداية على الألوان بصفة عامة ، وعلى إلحاق اللون بحكم أخلاقى ، أو قيمى مثل الأصفر الزاهى ، القرمزى الرصين . . لكن هاجر حين تقول : « أدخلت نفسى كيفما اتفق فى قميص نومى القطنى السماوى » ، أو تقول : « كنت ناويه ألبس البالطو التريكو الرمادى فوق الفستان » ، أو تقول - الرواية عن هاجر : إنها « دخلت فى ثوبها المشمشى « الجرسيه » وارتدت فوقه السترة الصوف التى كانت ترتديها على قميص النوم » ، أو تقول : « ارتديت فستان السهرة المخملى الأسود ، ذا الصدر والأكمام المنسوجة من المخرّمات الرقيقة » . . . نشعر بأن هنا لك فى الوصف « زيادة » تنتمى لعالم المرأة ، وطريقتها فى الكلام ، وحساسيتها تجاه ما يمسّ هيئتها ويبرز جمالها بنوع خاص ، وهذا إضافة تحسب للكاتبة ، حتى وإن جعلتها من نصيب هاجر .

فى لحظة ما ، بعد تجربة عشق استثنائية ، عرفت وأقرّت هاجر بأنها لم تعرف الغرام من قبل ، وأن هذا الرجل هو من كانت تنتظره منذ آلاف السنين، إذ عرفت به نفسها الأخرى المجهولة . ولكنها سرعان ما استعادت قناعها الاجتماعى ، وقناعتها الماضية ، وتخلّت عن يوسف ، أما حين هبت عاصفة

الفراق الوشيك فقد تمنّت أن يباغتها جنون مفاجىء ، يحررها من القناع والقناعة والاقتناع ، ويطلق للفراشة الحبيسة العنان . وقد كان ، إذ صارحت ابنها ، وصادمته ، وجلست تبكى ، وبادلها البكاء .

فهل أصبح الجنون هو الطريق الذى لا محيد عنه كى تسترد المرأة العربية ذاتها السلبية ؟! وهل الإشباع الجنسى هو الطريق الممكن إلى هذا الجنون الجميل؟!

* * *

الفصل الخامس

أقنعة الواقعية

إن « إيان وات » يمنحنا هذه البداية ، إذ يرصد نشأة الرواية الإنجليزية فيؤكد أن الاهتمام بالواقع السلوكى اليومى كان الخاصية المميزة لهذا الفن الجديد: « الرواية » . وهذا هو الإطار الموسَّع الذى احتوى المحـاولات الأولى « باميلا » ريتشارد سون ، أو الفتاة العفيفة فى مواجهة الرجل الغوى ، وقد ردّ عليه فلدنج برواية معاكسة : « جوزيف اندروز » أو « يوسف » الفتى العفيف فى مواجهة إغراء المرأة ، ثم كان كسر الدائرة بما فعل دانيال ديفو ، إذ دفع إلينا بشخصية « روبنسون كروزو » فوضع الإنسان فى مواجهة المصير : العزلة ، الطبيعة ، الفناء ، الزمن ..

هذه ملامح الحركة الواقعية المبكرة ، الرواية (الإنجليزية) فى القرن الثامن عشر ، لقد تم اكتساحها بالطبع عندما استعلت الموجة الرومانسية ، وهام كتاب الرواية بالتاريخ ، وبالطبيعة ، وبالعواطف الفوارة .. بكل ما يخفف من حدّة مواجهة « الإنسان » لذاته ، أو لواقعه المتغيّر .. غير أن موجة مرتدة من تلك الواقعية الأولى، استقرت على أسس من الإدراك الفنى ، العلمى ، الاجتماعى ، جديدة ، ورسخت بدرجة بلغت بفن الرواية أقصى مدى التجويد الفنى ، واستنفدت من احتمالات التنويع والتجريب والمزج بين الأساليب والمناهج ، بدرجة تقنـــع (أقنعتنا) أن « الواقعية » هى وِجهة الأمس ، ووجهة اليوم ، ووجهة المستقبل فى مجال الرواية ، لأن الخلاف الناشب بين سائر المبدعين ، وبين المدارس النقدية لم يعلن أبدا أنه يرفض الواقع ، وإنما كان ينطلق من سؤال مستقر هو: ماذا نعنى بالواقع ؟ وكيف نكتشفه ؟ وما حدوده؟ وما الأســـلوب القادر على احتوائه وتقديمه إلى قارئ

لا يفكر فى الهرب من واقعه قدر ما يتوق إلى التعرف عليه ، واكتساب مزيد من الخبرة به ..

قد ينفق « ديكنز » الصفحات فى وصف محتويات حجرة ، أو ملابس إحدى الشخصيات ، لأنه مقتنع بأن هذه « الشواخص » تحدد الطبائع وتمنح المصداقية لموضوع الرواية ، فبين هذا التصوير المادى واستخدام آلة التصوير «الكاميرا » فى الفترة ذاتها تفاعل متبادل . أما حين يمضى « ستيفن » فى شوارع دبلن فإن جيمس جويس يستخدم الكاميرا أيضا ولكنه يدخل بها إلى مراكز أعصابه وشطحاته ، فليس غريبا أن يوصف فن جويس فى هذه الرواية (أوليس) تحديدا بأنه بمثابة بلزاك ايرلندى !! إن شخصياته حقيقة ورمزية أيضا، وسياحة ستيفن ديدالوس روحية ، ولكنها سياحة كاشفة كأى سياحة !! وهل قام تراجع سيطرة « الزمن » على تشكيل « الحكاية » فى الرواية لصالح الاهتمام بالمكان ، إلاّ على أساس تعميق ، وتأصيل الوجود المستقل للأشياء المادية ، واكتشاف علائق جديدة لم ندركها من قبل ، وينوب عنا السرد الروائى القائم على رصد الجزئيات وإغراق السياق فى التفاصيل ، بإدراكها والكشف عنها ؟!

إننا لم نفكر - بأية حال - بمناقشة هذه القضية ، وربما كان الكتاب الأول (الذى مضى على نشره لأول مرة ربع قرن بالتمام) يقول هذا تحديدا ، وهو أن « الواقعية » هى ملاذ الفن الحقيقى ، وهى مذهب اليوم (أى منذ ربع قرن بالنسبة للرواية العربية) ومذهب المستقبل أيضا .

وإذا حاولنا أن « نقايس » تطور الرواية العربية بالرواية الإنجليزية على سبيل المثال ، فإننا سنجد أن الموجة المبكرة التى مثلتها المقامات الحديثة (المويلحى مثلا) وأكملتها قصص طاهر حقى (عذراء دنشواى) وطاهر لاشين (حواء بلا آدم) وبواكير ما كتب محمود تيمور ، وعيسى عبيد وشحاتة عبيد، وتلك المقدمات التى رفعت شعار « الريالستيك » حينًا ، و« مذهب الحقائق » حينا آخر ، هذه الموجة لم تكن خالصة لمذهب الحقائق أو الواقعية ، لقد

مازجتها رومانسية واضحة ، بل إن « حديث عيسى بن هشام » ترتكز على خيال رومانسي وإن جاء التصوير (كاريكاتوريا) واقعيا ، وقد كانت « زينب » مزيجا متعادلا ، وكذلك أزدوج خط الابداع لتعدد المنابع الثقافية لدى المبدعين، فكان المنفلوطي ، ثم محمد فريد أبو حديد ، أما محمود تيمور ، فإنه الذى رجح النزعة الواقعية . وفي « رجب أفندى » و« سلوى فى مهب الريح » قدم النموذج الذى أقام عليه نجيب محفوظ أسس مرحلته الواقعية . وهذا الكاتب نفسه هو الذى مارس فن التصوير « الواقعي » حتى أشبع قراءه ، بل أتخمهم، وربما فى لحظة مناسبة حمل الكاميرا وسبح فى تيار الشعور بدءا من « اللص والكلاب » وبلغ غاية استطاعته فى « ثرثرة فوق النيل » .

وخلاصة الرأى هنا أن تداخل الاتجاهات (أو بعبارة أكثر مسالمة : تعايش الاتجاهات) هو قدرنا ، لأن دخولنا إلى العصر الحديث الذى تأخر كثيرا ما كان يستطيع أن يكبح جماح تطلعه إلى النموذج الغربى ، وما كان يستطيع أن يسير على هدى التجربة الغربية مرحلة بعد أخرى ، إذ ينتهى هذا إلى حكم بالتبعية الأبدية ، مع الحفاظ على مساحة فارقة شاسعة هى تسليم بالتخلف .. من هنا كان المزج ، والمعايشة ، والبحث عن أصالة خاصة .

وإذا كانت الرواية هناك عرفت صنوفا من الواقعية : التحليلية والتسجيلية، والواقعية الاشتراكية ، وما وراء الواقعية أو فوقها ، إلى أن بلغت الواقعية السحرية ، فإن هذه النزعات لم تكن بعيدة عن روائيينا ، يقاربونها تأثرا ، أو اجتهادا ، كأن يقع الحافر على الحافر، كما يقول المثل القديم ، أو قريبا من الحافر جدا ، كما هو المحتمل فى الحقيقة .

عندما صدرت رواية « الأرض » وقد كتبها عبد الرحمن الشرقاوى عام ١٩٥٣ أحدثت دويا هائلا ، وكانت « الواقعية » شعارا مرفوعا تعلنه هذه الرواية التى يمكن أن تقرأ الآن بحماسة قليلة ، وربما دون حماسة تذكر . الكاتب نفسه تحفظ على كثير من اندفاعاته الفكرية (الدعائية) ومبالغاته اللغوية المتمسحة بمحاكاة لغة الريف ، وذلك فى روايته الأخرى « الفلاح » ، وقد ظهرت بعد سابقتها بنحو اثنى عشر عاما ، (عرضنا لشىء من هذا فى :

الريف فى الرواية العربية) وهذه مدة معقولة ليحدث انتظام داخلى تتعدل به بعض آراء الأديب ، غير أن المغزى العام يبقى راسخا ، وهو أن أقنعة الواقعية فى تبدل مستمر ، وأنها لا تكفّ عن تجديد أقنعتها ، لا يختلف فى هذا أن يكون هذا التبديل ضئيلا لا يكاد يلمس ، أو أن يكون انتقالا (ظاهريا) لطرح النقيض .

لقد نظر إلى رواية الخيال العلمى على أنها ثورة مضادة للواقعية ، هكذا وصفت روايات « ج . هـ . ويلز » عندما ظهرت ، ولكن ، ودعنا من مماحكة الجمع بين الضدين : الخيال والعلم ، لأن الأمر - ببساطة - لا علم بلا خيال ، العلم برهنة على خيال سابق لا يغير من وصفه هذا أن يكون - بدوره - مرتكزا على علم قبله . وفى حدود هذا التصوّر نرى أن رواية الخيال العلمى توصف بأنها صورة خاصة استمدت مفردات تكوينها من الواقع الراهن، غير أن العدسة المستخدمة فى التقاطها لم تكن مستوية بحيث تحافظ على صحة النسب ودقة الألوان وطبيعية العلاقات .. إنها عدسة غير منتظمة السطح ، إنها ما بين تقعير وتحديب واستواء ورقة وغلاظة وعتامة وشفافية ، إننا سنجد صورة أخرى ، بمعنى أننا لا نستطيع أن نتنبأ بها سلفا ، لأنها لا تسير على النمط الذى خبرناه ، ولكنها أبدا ليست مستجلبة من العدم (إذ لا شىء يأتى من العدم) وهذا يعنى أنها ذات وشائج مع الواقع بدرجة ما ، حلمية، أو كابوسية، أو مجرد احتمالية، إنها قراءة أخرى، أو صورة معكوسة، أو صورة كاريكاتورية... لواقع قادم يستمد مفرداته من واقع راهن .

أما تأملنا لتطور النظرة لدى الشرقاوى فى روايتيه: «الأرض» و« الفلاح » فهذا التطور ذاته ماثل فى العلاقة بين « زقاق المدق » على سبيل المثال ، و«ثرثرة فوق النيل » ، والطريف حقا أن المسافة الزمنية بين الروايتين تتساوى مع مثلها فى تجربة الشرقاوى . أما المسافة الزمنية بين « عرس الزين ، و«موسم الهجرة إلى الشمال » فإنها تقل كثيرا ، وكذلك تقل وجوه الاختلاف الفنى .. فمع أهمية ما بينهما من فروق فإن خصوصية النموذج (الزين/ مصطفى سعيد)

أو غرائبيته تقارب ما بينهما رغم اختلاف النموذج ـ القضية ، التى يمكن أن تجمع بينهما أيضا تحت شعار « البراءة » .

إننا إذن إزاء واقعية تتجدد ، أو تغيرّ أقنعتها ، تتحرك ما بين عصر بلزاك وتشارلز ديكنز من الذين يحملون « المذكرة » الصغيرة يسجلون فيها بالكلمة وربما بالرسم صور شخصيات ومواقف ينقلونها إلى رواياتهم فيما بعد ، وعصر « تغريب » الواقع أو « تعجيب » الواقع ، بالسحر ، بالأساطير ، بالحلم المثالى، أو بالكابوس ، حسب ما تملى رؤية الكاتب ، إنها « تنويعات » على الواقع ، أو قراءات فى واقع يتأبى على الانضواء - بكل معطياته - فى مدارك شخص واحد ، فلا يلبث أن يسفر كل مرة - عن وجه من أوجهه المتعددة ، أو عن قطعة من مساحته اللانهائية .

أما الروايات التى آثرنا الوقوف عندها بشىء من التفصيل فإنها تنطلق من ثلاث زوايا مختلفة :

١ - « الموت يمر من هنا » : وهى مقاربة للواقعية السحرية . .

٢ - « شقة الحرية » وهى إعادة قولبة الذات فى إطار الموضوعية . .

٣ - « السيد من حقل السبانخ » وهى من الخيال العلمى المؤسس بالواقعية .

* *

١ - رواية عبده خال : الموت يمرّ من هنا

يفتح الباب على احتمالات متعاندة ، فينتعش الحسّ الدرامى ويتصاعد التوتر بدءا من صفحة الغلاف وحتى الصفحة الأخيرة رقم ٤٦٨ !! « الموت يمرّ من هنا » هو العنوان ، وهو عنوان ملبس ، فآية الموت تمرّ فى المكان والزمان ، غير أنها تنجلى عن حياة تتجدد ، فليس فى مرور الموت بأس ، بل لعله مطلب لاستمرار الحياة وجمالها وما لها من فتنة ، إنما البأس فى قرار الموت وتوطنه ، وليس فى مروره ، فهل أراد « عبده خال » فى روايته المفعمة بالشقاء المثير، وسطوة الشر الماحق ، أن يبرهن على قوة الحياة وانهزام الموت ، حين جعل آخر شخصيات روايته تحمل اسم « رعنا » (وإن عرفت باسم صابرة)

وألا يبقى لها من الولد غير ابنتها صالحة ، وطفلها جيلان (ونتأمل دلالة الأسماء) ثم هى تبيع كل ما تملك لتستبقى شرفها ، وتهرب من موطنها لتستبقى حياة وليديها ؟ أم أراد عبده خال فى روايته أن يخيّل لنا الكرامة المطاردة ، والحياة المهددة ، والحرية المسلوبة ؟!

هذا احتمال أول يفتح بابه عنوان الرواية ، ويظل جوابه معلقا حتى آخر صفحاتها ، ثم تتعاقب احتمالات أخر ، فأحداث الرواية الدامية تجرى فى قرية « السوداء » وهذا الاسم الصفة يحمل التضاد أيضا ، فالسواد الكثرة ، وأهل القرية كثر ، والسواد فى التربة علامة خصب ، وأرض القرية معطاء إذا ارتفع عنها حيف الإنسان وقهره للأقران ، والسواد شعار الحزن والغيبوبة والموت ، وفى الرواية من كل هذا كثير · وكما تشرف القرية على الوادى ، فكذلك تشرف عليه « القلعة » واحتمالية القلعة أنها تكون للحماية فتبعث الأمن والثقة، وتكون للقهر فتبعث فى النفوس الذعر والانسحاق ، وتغرى بالتمرد أو الهرب ·

تلك البدايات المكانية ، الاحتمالية فى الرواية تلقى بعبء التكوين على العنصر البشرى ، الذى يمثل فيه « السوادى » الجبار عنصر الشر ، القوى ، المهاجم ، ولا يمثل فيه أهل القرية القطب الآخر : الخير ، فقد كانت لهم شرورهم أيضا ، وإن تكن شرورا « إنسانية » لا ترتقى بهم إلى ذروة الشر المطلق الشيطانى الذى يحتكره « السوادى » لنفسه ، ويفيض منه بدرجات متفاوتة على بعض أعوانه من الغرباء أمثال « ولى » و« محروس » ، وكأن مؤلف الرواية يرى - ولعله على حق - أن الشر المتمكن لا يأذن بوجود الخير، ولا يقوى الخير على النهوض فى وجهه ومعارضته ، وهكذا عشنا فى رواية «الموت يمر من هنا » تجربة فريدة فى تشكيلها الفنى ، كما أنها فريدة فى دلالتها الروحية والخلقية ·

يتعمق الشعور بالثنائيات الاحتمالية حين نقف فى ساحة مقام « راعى القضبة » السيد المبارك القابع فى مدفنه تحت القبة المتعالية ، إن الظنون تحيط بحياته كما بنهايته ، ولكن اليقين أنه أداة فى يد السوادى ، وأن السيطرة على

القرية أصبحت قسمة بين نسل راعى القضبة من الأشراف ، والسوادى الممسك بزمام السلطة ، وقد حول أهل القرية إلى قطيع من الغنم التى تلمح قاتلها جهارا فلا تقوى أن تبصق سوى دمها !!

وتتأكد « احتماليات » المعنى فى الرواية ، حين نكتشف أن هذه القرية تعيش معاناة من نوع نادر ، إنها « ثنائية » أخرى فى التكوين المكانى لبيئة الرواية ، إذ نجدها تتداول بين هجمات السيول التى تغرق وتدمر البشر والحيوان والزرع ، والجفاف الذى يحرمهم حتى من شربة الماء ، وفى الحالين : الجوع والخوف وتوقع الموت أو التعجيل به هو الصوت المدوى فى أرجاء الوادى . وبهذا يكون المؤلف قد أبرز بهذا التشكيل الجغرافى للمكان أن المشكلة فى جوهرها علاقة الإنسان بالطبيعة وانحرافه عن استخدامها الاستخدام النافع الذى يجعله على وفاق معها ، أو يجعلها على وفاق معه ، وهى قضية مثارة منذ عصر الرومانسية ، ولكن عبده خال لم يستبق من الرومانسية غير التغنى بالحلم المستحيل ، ورصد المساحة الشاسعة فى عواطف أبطاله من أهل القرية بين الأمل والقدرة على العمل لتحقيقه ، وغير هذا الإسراف الواضح فى تصوير بشاعة الألم وتعدد الكوارث وعنف المصائر ، فيما عدا هذا فإن الواقعية هى الأسلوب المسيطر ، بكل ما تعنيه من حرص على التفاصيل ، بصفة خاصة التفاصيل المادية ، والعناية بالصراع القائم على تعارض المصالح الطبقية المادية ، والغوص وراء دوافع الشر فى أعماق النفس الإنسانية ، وفقدان الأمل فى إرادة الخير المنهزمة دائما ، ليس لمجرد أن الشر أقوى سلاحا وأشد كيدا وحسب ، وإنما لأن « الخير » غير واثق من نفسه ، يتردد ، ويتلعثم ، ويتخوف من النتائج ، فتحلّ به الهزيمة من داخله قبل أن تكون بفعل الآخر .

لقد تردد اسم اليمن ، ونسبة بعض الأشياء والأماكن إليه (والحرص على القات وانتشار تجارته يؤكد النسبة) ليقرّب صورة المكان ، والموقع ، وكذلك يستعيد بعض أحداث من زمن الوالى التركى ، ونهاية عهده لنعرف أن السوادى الكبير هو أول حاكم « وطنى » للمنطقة ، وخليفته هو السوادى الجبار الذى يمثل أحد قطبى الصراع فى الرواية . وهنا تتوافق الأزمنة والأمكنة فى

مقاربتها ، وبعدها عن التحـديد الصارم ، وإذ نعرف أن السـوادى الصغير (الجبار) ليس ابنًا للسوادى الكبير الذى انتزع السلطة من الأتراك والأشراف جميعا ، وإنما هو متبنّى ، ظهر فى الوادى بطريقة أسطورية غرائبية ، تكتنفها أقاويل - هى احتمالات أيضا - نكون على يقين من أن المؤلف يناقش قضية عصره ، عن شرعية السلطة السائدة ، وحقها فى الانتساب إلى الزمان والمكان معا ، وأنه لا يحرص على إثارة قضية عقلية أو اجتماعية قدر حرصه على رسم عالم الشرق بما فيه من سحر وعجائب ، من ثورة وجمود ، من يقين وشك ، من عزم وعجز ... إلخ .

من أى عنصر تستمد رواية « الموت يمر من هنا » هذا التأثير القوى على قارئها ؟ وإلى أى مدى يمكن اعتبارها عملا إبداعيا مبتكرا ؟! إنها ليست الرواية الأولى فى موضوع الإقطاع والأجراء ، بل ليست الأولى فى جعل الإقطاعى من سلالة الأشراف أو السادة (نتذكر رواية أم إيشين - جاسم الهاشمى ١٩٨١) أو رصد أثر الجفاف على الحياة فى الريف الجبلى (رواية ملح الأرض - صلاح دهنى ١٩٧٢) وسبق الجميع عبد الرحمن الشرقاوى فى« الأرض » ، ومع هذا تبقى لكل رواية خصوصيتها .

إن البشاعة المقززة ، والفظاظة التى تجاوز احتمال البشر تقوم بدور حقل الألغام أو الأسلاك الشائكة التى تحدد المجال وتنشر الرعب وتغرى بالتجاوز فى نفس الوقت . السـوادى صاحب القلعة المهيمن بكل وسيلة الطامع فى كل شيء : الأرض والنساء والسلطة والمال ، ليس الإقطاعى التقليدى ، وليس دكتاتورا صغيرا يمكن اعتباره نموذجا للحاكم الدكتاتور ، إنه يمارس القسوة ، ويصنع الكارثة ، ويحب أن يشاهد البشاعة ، بمعنى أنه لا يكتفى بالتدبير ورسم الخطط ثم التقاط الثمرة !! إنه يلتذ بمعايشة الجريمة ، وممارسة العنف ، وفيه القـدرة على أن يمضى فى سـبيله كأن لم يصنـع ما يسـتغرب . إن « السوادى » يصنع كمينا يقتل فيه شيخ بنى عيسى ليستولى على حصانه الفذ الذى رفض بيعه . ويقـدم اللوز والزبيب لهذا الحصـان ، فإذ أخطأ العبد (درويش) وقدم له الشعير فجزاؤه الجلد .

أما عبده راجح فكانت مقدمات سجنه بالقلعة جزاء ما صنع من تخريب أن أخرج السوادى جنبيته (خنجرة) « وثبتها بخاصرتى ، دافعا إياها ببطء ، فأحسست بأحشائى تتمزق ، وألم حاد ينبثق من بطنى ، ورفعها لعنقى ، وشطب أحد عروقى النافرة لينهمر الدم على جسدى ، ... وفتح فمى وبصق بداخله ، وأطبقه ، وعاود الضحك المر » . وحين أخطأ أحد عبيده فأسرج له الحصان الأسود بدلا من الأشهب فإنه قام بتفريق شمل أسرته ، فأهدى زوجته لشيخ قبيلة ، وسخّر أبناءه للعمل فى القرى البعيدة ، وجزّ عنق أكبرهم عندما حاول أن يزور أباه . على أنه اقتلع عين « زيلعى » فأخرجها من محجرها بإصبعه وألقاها أمامه ، وهو يخطب فى أهل القرية شارحا كيف تجاسر زيلعى بالنظر إليه ، ومهددا كل من يفعل فعلته !!

لم يكن السوادى استثناءً ، فالضراوة تجرى فى الطباع ، انعكاسا لقسوة الطبيعة وشظف الحياة ، والانتقام من السوادى ، وهو فى كل مرة يخيب ولا يجاوز الحادث الفردى إلى الثورة العامة ، يتسم بالوحشية أيضا ، مثل استئصال ضروع البقر ، وقطع ذكور الثيران ، وبقر بطون الخيل !! إن هذا ما يتجاوب فى فظاعته مع طفل اسمه « موتان » لا يجد ما يأكله إلا الذباب الذى يحط على وجهه ، وإذا كبر ملأ بطنه بالطين ، وكان السجناء يبيعون شعرهم المحلوق للسجان ، وقد عرفت قرى وقبائل نبش القبور وأكل الجثث !! وتمضى البشاعة إلى المشهد العام فإذا جاء السيل انتشرت جماجم الموتى وعظامهم فى طرقات القرية ، ولعب الأطفال بقطع عظم بشرية ، وحين عثر على « درويش » مقتولا فى بئر ، فقد سارع أحدهم بشق صدره والتهام قلبه ، طلبا للشفاء ، بدعوى أن أكل قلب المجنون يشفى من الصرع !!

وتلتقى البشاعة والخرافة فى تعميق الشعور بالغرابة ، والعبث ، والحمق وعدم التصديق ، هذا والد العروس ليلة جلوتها وقد تأكد له أنها بكر يحمل خرقة مغموسة بدمها على فوهة بندقيته ويذور بين الحاضرين : من لديه مهرة عقيم فليأت إلينا ، فلدينا فحل ضارب !!

إن طزاجة الحياة البدائية التى تصورها الرواية هى المسوّغ لتلك البشاعات، وكأننا نواجه تحدى الطبيعة وتحدى الطبائع فى نسق نادر من الانتخاب . إن العناصر المنهزمة تنسحب من المجال بلا عزاء ، وبلا رحمة ، لتبقى الحياة المتأججة تشكل نفسها ذاتيا بلهيب المعاناة ، وقد تدعم هذا المنحى الذى نعتبره جوهر الرواية ومركز التأثير والتشكيل الفنى معا ، تدعّم بهذا الكم الهائل من الأساطير والخرافات والغرائب التى تساق فى شكل حقائق ، فتصنع حياة الناس وتوجه أخلاقهم . إن المكان فى الرواية يوصف غالبا بأنه أقصى الجنوب ، فهو « تحت » بمعنى ما ، ويتضامن المكان مع الزمان فى غرس اللامحدد فى بؤرة المحدد ، فمع المعرفة بالموقع فى سياق الزمن الخارجى (الموضوعى) وأنه بعد زوال الحكم التركى بجيلين تقريبا ، يتوقف الزمن الخاص ، وكأن هذه البقعة المكانية تعيش خارج الزمن .. يتجلى هذا فى اختلال التوازى بين أعمار الشخصيات ، وهو اختلال يتوازن - إن صح التعبير- مع اختلال العلاقة الزمنية بين طبيعة الزمن وسرعته (أو بطئه) داخل الرواية ، وحركة الزمن التى نحسها فى داخلنا ، ونجد عليها دليلا من ومضات تلتمع هنا وهناك فى سياق الحدث الممتد ، أو الزمن الممتد ، فالراديو معروف، وكثير من الأفراد يشقون الظلام على ضوء كشاف كهربى ، والفتى « شبرين » عرف الهجرة وعمل فى البحر ورأى موانىء مختلفة ، ولكن القتل فى « السّوداء » لا يزال بجزّ الرؤوس ، والانتقام ببتر ضروع البهائم !! وقد مات أو قتل كثير ممن تصدوا لشر السوادى ، وهرب زيلعى بولده شبرين عددا من السنين ، ولكننا لا نجد أثرا لهذه السنين فى جبار القرية ساكن القلعة ، لا فى عمره ، ولا فى سياسته ، ولا فى طرائق انتقامه ، ولا فى هدفه النهائى . إن هذا « الثبات » يكسب الرواية صلابة فكرية ، فالشر لا يساوم ، وهو يصنع مناخه الأسطورى ويعيش به ، ومن هنا اتجه قدر كبير من هذه الأساطير والخرافات لتقوية الإيمان بأن السوادى رجل خارق ، لا سبيل إلى النيل منه ، مؤيد بقوى غيبية ، خيّرة أو شيطانية لا فرق .. إنه قدر ، لابد من الرضا به!!

إن الخرافات والعجائب تنتشر على مساحة الرواية ، فتعمق الشعور بشعبيتها ، وهى وإن كتبت بلغة تحاول أن تكون قاعدية أو فصيحة فإن العبارات والمسميات العامية ورسم الكلمات حسب النطق العامى وإن كان نسق الجملة فصيحا ، منتشر بتوسع ، وقد استخدم الكاتب مقاطع من قصائد عامية للشاعر على الأمير ، ومنها ، كما فى عبارات حوارية استحيا اللهجة التى تحوّل اللام إلى ميم ، وما كنا نعرف من بقاياها غير الحديث النبوى : « ليس من امبر امصيام فى امسفر » أى : ليس من البر الصيام فى السفر ، ولكن رواية عبده خال تدفع بعشرات من هذه الصيغة ، وكأنها تعمد إلى أن تضعنا فى متحف تاريخى متكامل الأركان .

إن كثيرا من هذه الخرافات يجسّد البؤس وضيق العقل واليأس ، فلا تزال الدنيا على قرن ثور ، ولا يزال المرضى يعالجون - على اختلاف أو جاعهم - بأن يغرسوا فى رمل مقام راعى القضبة ذى الكرامات . وإلى أن مات ظل زيلعى يعتقد أن غرس عينه المنزوعة فى تراب المقام ينبت له عينا بديلة !! على أن الكاتب لم يدفع إلينا بهذا السيل من الخرافات ليدلل على فظاعة التخلف وحجم العزلة عن الزمن ، إنها طبائع الحياة الخاصة ، تتجلى فى علاقات الماضى كما فى قيم روحية ذات دلالات سامية ، إن مداواة المريض بذبح شاة بلا قلب (ص ٣٣٩) كان معروفا فى العصـــور القديمة ، وردده شـــوقى فى « مجنون ليلى » ، وحين تقول رعنا لابنتها صالحة : « البهائم مننا يا صالحة » (ص ١١٠) لا تصدر عن انحطاط فى الادراك قدر ما تعبر عن إيمان بوحدة الروح فى العالم، وحين تحذر ابنها من قطع النبات والعبث به مؤكدة له أن النبات يدعو على من يتلفه (ص ٢٦٨) فإنها تعبر عن وحدة العالم ، وقدرة رائعة على تشخيص الكائنات .

استجمعت الرواية عناصر بنائها من تراث إنسانى عظيم التنوع ، نتذكر فى أسطر منها أو مواقف : ثورة الزنج التاريخية المعروفة فى القرن الثالث الهجرى ، ونتذكر وصف امرئ القيس - فى نهاية معلقته - للحيوانات الغارقة فى السيول ، ونعاين موقفا من مواقف مسرحية « الفيل يا ملك الزمان » لسعد

الله ونوس ، ومشاهد من « أوديب » ومن « الملك لير » ، ولا نذكر هذا لننتقص قدرة الابتكار عند الكاتب ، وإنما لنذل على اتساع أفقه ، وتعدد خبراته، وقدرته على أن ينسج عمله فى صياغة تخصه ، وقد استدعى القدر المحدود جدا من هذه الأعمال لتؤدى حالة « طقوسية » خاصة ، والجانب الطقوسى جزء من غرائبية التشكيل وعالم الخرافات والأساطير ، كما أنه إحدى وسائله فى تخطىّ حاجز الزمن ليقيم · داخل الرواية - زمنه الخاص · ففى رواية عبده خال لا تزال المرأة تقص شعرها لتستنهض همم الرجال للذود عن كرامتها ، ولا تزال فرس القتيل تترك مهملة تجر لجامها فى أزقة القرية علامة على أن سيدها قد ولّى ، ولا يزال الرجل يهدى ولده خنجرا (جنبية) يوم ختانه ، بل يرش بعضا من تراب أرضه على رأس الطفل ويضع بعضه فى فمه ويقول له : « هذه أرضك » ، ليكون هذا العمل عهدا بين الأب والابن للموت ذودا عن تلك الأرض ، بل إن الجدّة العجوز « نوار » صورة قريبة من صورة « البسوس » التاريخية الأسطورية ·

إن اللغة الشعرية الكثيفة التى تتجسد فى الصور المجازية أحيانا ، وأحيانا فى الكشف عن علاقات غير منطقية بين الأشياء ، أو فى وصف مشاهد مألوفة وصفا جماليا ينزع عنها ألفتها ويدمجها فى الرؤى المعمقة ، هذه اللغة الكثيفة المتجاوزة بطبيعتها لمستويات الإدراك الواقعى ، عملت على نشر أجواء الغرائبى الذى قد يبلغ حد الأسطورة ·

إن لغة المجاز فى هذه الرواية تحتاج رصدا خاصا · لنقرأ مثلا : ·

انقشع الليل عن صباح متلعثم (ص ٦٦) وهطل الماء وابلا جاعلا الأرض تسعى تحت الأقدام (ص ٨٥) - الأرض يابسة ·· غبراء كعجوز داخلها عطب الهجران (ص ٨٨) - وعن سيكولوجية الضائع التابع يقول : «فى أيام الجفاف أعود للسوق متسكعا ، علنى أجد عما يظللنى بصراخه » (ص ٩٢) - أما أرض السوادى الشاسعة فإنها « يطير فيها الطير حتى يتعب » (ص ٩٤) - أما صابرة فتقول فى لحظة ذعرها : تلعثمت خطواتى (ص١٠١) وحين تزوجت الغريب تقول : فى يوم زواجى سرت على دم أبى (ص ١٠٨)

- وعن الغجرية (أو المرأة النمالية) يقول درويش (مجنون القرية التقليدى - المعبر عن ضميرها ومكنون نقائها فى الحقيقة) : « هذه المرأة لها رغبة متدفقة لا يقف أمامها سيد الطيور » (ص ١٣٦) أما سنابل السوادى فإنها تتمتع بخضرة دامية (ص ١٤٧) - ويقول عبده راجح مصورا موقع أهل القرية من سطوة السوادى : « ومضى العمر ونحن نتنفس ما تجود به رئتيه (كذا فى الأصل) (ص ٢٨٦) مثل هذا القدرة على توليد المجازات الجديدة ليست مجرد مهارة « بيانية » إنها تكشف عن آفاق اعتقادية أسطورية كامنة فى موروث الإنسان : الاعتقاد بأن الطير (الذى يحقق ما يعجز عنه الانسان) لا يتعب ، فهل تعود الإشارة إلى « سيد الطيور » مرتجعة فى الزمن إلى عصر عبادة الطير وتقديس أنواع منه ، أم إلى شهرة الطيور (العصافير مثلا) بكثرة السفاد ، أم أن « سيد الطيور » يقاس إلى سيد القرية الذى لا يبارى فى سطوته ؟!

إن الجانب الطقوسى يشغل مساحة واسعة مؤثرة فى الرواية ، مساحة شاملة للعبادة والميلاد والموت وحتى التجريس والتعذيب والنفى واستقبال المطر، ومواجهة القحط . ها هى ذى امرأة تقبل على مقام « راعى القضبة » بولدها المصاب بالجذام ، تسوق أمامها نذرها (أو قربانها كما يصفه) ومن خلفها سارت امرأتان حاملتان بيارقا ملونة ، وعبد فاحم السواد قد انتفخت أوداجه وأخذته النشوة ، ليتراقص على ضربات طبله العنيفة ، نافخا أنفاسه بضيق . . . فيما كان عبد آخر يقود عجلا ثابت القوائم ، وافر السمنة ، ويده تقترب من مدية كلما دنا الموكب من فناء القبة ، وقد زف الموكب مجموعة من الزوار حتى أوصلوه إلى فناء القبة ، وهناك أنزلت المرأة طفلها المجذوم ، وتناولت البيارق من المرأتين المصاحبتين لها ، وعلقتها فى فجوات بالقبة أعدت لهذا الغرض ، وتهيأ العبد المكلف بذبح الثور لإتمام مهمته ، . . . وجندل الثور بعد أن ساعده بعض الزوار ، ومرر شفرته بسرعة خاطفة ، فاندفع الدم شاخبا بشدة ، لترتفع دقات الطبل عاليا ، عندها تناولت المرأة طفلها وغسلته بالدم المتدفق ، وهى تتمتم :

- شيل لله يا راعى القضبة .

وعرضت طفلها للدماء المنسكبة حتى أن الدم ركد فى تلك الفجوات الضامرة من وجه الصبى ، عندما ارتفع صوت الطبل عاليا ، وأخذت المرأة ترقص رقصا عصبيا متوترا ، وتدور حول ابنها الملقى بفناء القبة ، وهى تتمتم بكلمات لا يسمع منها إلاّ دمدمتها ، وكلما اشتدت إيقاعات الطبل نفرت المرأة وازدادت رقصتها توترا ووحشـية ، وبين لحظة وأخرى تنزل بجذعها داقة الأرض برأسها بينما جسدها يرتعش وكأنهـــا ذبحت للتو ، وإذا تهادت إيقاعات الطبل تسكن حتى تظن أنها تخشبت فينهضها « الزمار » بإيقاعات ثقيلة . . . » (ص ٣٧ ، ٣٨)

هذا طقس وثنى مفعم بلوعة الجسد وصلواته المبتهلة ، ورموز حركاته الضارعة ، يستجيب لذبذبات الروح موافقة الإيقاع ، مصاحبة تصاعد الصراع وخاتمته بين الإنسان والحيوان القربان ، بديل المرض فى الجسد المثقل المهدّد بالفناء . وفى ختام الرقصة التى تؤديها أم الطفل المريض منفردة ، تعينها المرأتان وقارع الطبل وناحر القربان على بلوغ أوج الفناء فى ضراعة الأداء يتجمع زوار الضريح حول الطفل صانعين سورا يتسع بتكاثرهم وكأنما يقيمون سياج حماية يحول بين المريض والبلاء ، ثم لا يلبث هؤلاء الزوار أن يأتوا بمرضاهم من عجزة النساء والرجال والأطفال فيلقوا بهم فى مركز الدائرة ، لينخرطوا فى هذا الطقس ذاته : يرقصـــون ويرفعون البيـــارق عاليا ، وينحنون لتراب القبة (خامشين) ما تصل إليه أيديهم وينثرونه على رؤوس مرضاهم ، وكذلك يفعلون بدماء الضحية ، يغمسون أيديهم فيها ثم يجللون بها هامات مرضاهم . كما يمس كل منهم قدمه بشىء من هذا الدم ، أو يأخذ مزقة من نسيج البيرق ليقيه الحسد فى طريق عودته ، أو ليحرسه من أن يكون فى دائرة البلاء فى مرة قادمة .

هكذا تبدأ الرقصة / الطقس فردية : مريض وأمه وذبيحة ، لتتطور إلى الجماعية والمعنى : مرضى أو هو المرض فى ذاته ، وأهل مطحونون بالمرض

مبتهلون بحلم الخلاص - ودماء هى السبيل (بكل ما أحيطت به من صور التعبير الحركى والصوتى) إلى استرضاء القوة الروحية العظمى منزلة البلاء · والقادرة (وحدها) على كشفه !!

هكذا يعمق الكاتب إحساسنا بالطبائع والمنازع ، ويجعل من روايته فى مجموعها طقسا أو أسطورة كابوسية تمثل عذاب الانسان وقهره وحلمه بالخلاص، وقد طغى هذا الجانب حتى ليمكن اعتباره النقطة المركزية الجاذبة لكافة عناصر البناء ، وهى السبب ، وهى التى تفسر لنا ملاحظة سابقة عن غياب عنصر التوازى فى الزمن الخارجى للأحداث ، والزمن الداخلى للشخصيات ، فالزمن فى الخارج متحرك بسياقه العام حيث لا يملك أحد إيقافه ، ولكنه فى قرية السوداء ، وفى إحساس أهلها زمن متوقف ، زمن طقسى، زمن أسطورى ·· لا يخضع للقياس ، وإنما للإدراك ·

إن صراع الفناء وحلم الخلاص هو الذى يشدّ أطراف هذه الرواية بعضها إلى بعض ، وهذان الطرفان يتجسدان فى أساطير أخرى منتشرة بين فصول الحكايات ، فالخنش أبو جوهرة له أسطورته وطقسه السحرى (ص ١٦٠) ، والجنيّة التى تلبس الشخص لحظة تبوله أسطورة أخرى لها طقسها (ص ٢١٠) ولمرحمة ابنة شيخ القبيلة حارسة عفتها حتى تقطيع الأطراف (ص ٣٠) لها أسطورة لعلها توازى طقس المريض المجذوم فى قدرتها على احتواء التشكيل الفنى الكلى للرواية ، وتنافسها فى هذه القدرة حكاية الحسناء المحبوسة ، من بنى غالب ، « مريم » (ص ٣٠٤) · وهذه الحكايات التى تعترض تدفق السرد فى اتجاه أحداث قرية السوداء تبارح دائرة القرية ، ولكنها لا تباعد سلوكيات السوادى ، وعجز الناس عن مجابهته ·· إنها أضواء جانبية على الحكاية الممتدة ، لا تشتتها ، وإنما تدل عليها من وجه ، وفيها هذه القدرة على احتواء خلاصتها ، وهذا يفتح أمامنا ضرورة العناية بالتشكيل الفنى للرواية لنرى فيها نوعا من نقوش « الأرابيسك » حيث تستقل كل حكاية جزئية بذاتها،

كل مشهد بضروراته ودوافعه ، ولكنه يصب فى المجرى العام ، ويكمل الحركة الكبيرة ، بل يكتمل بها كذلك ·

فى شخصيات الرواية لم يغب البُعد الأسطورى لأهمها · درويش - أبلة القرية الذى يتكشف عن قلب جسور وعقل حكيم هو صورة من عنترة بن شداد ، لونا وطبيعة وقضية ، وما يروى عن راعى القضبة ومعركته مع الجن (ص ١١٦) يمنح التبرير لكل ما تفعل سائر الشخصيات أو تعتقد ، غير أن مساحة القلق تتوالد فى النفوس لغياب الجواب عن سؤال يلح على الضمائر ولا تجسر الألسنة على النطق به : لماذا يوفر لها راعى القضبة الطمأنينة والراحة النفسية ، ثم يتوقف سلطانه عند حدّ السوادى فلا ينصرها عليه ؟!

لقد تتابعت فصول الرواية لا تحمل أرقاما وإنما عناوين مطولة أحيانا فى صيغة اقتباسات سيقولها الراوى فى هذا الفصل ، أو إحدى الشخصيات التى يرد ذكرها فيه · ولأن الرواية خالية من حدث كبير تتفرع عنه أو تتوالد أحداث تصنع الهيكل التجريدى الذى يقوم عليه البناء فإن الطابع السردى الحكائى هو المسيطر ، وبهذا اتجه التركيز إلى أمرين : الحديث بصيغة الماضى وما يستلزم من تراجع المواقف الحوارية ، وانطواء المساحة الزمنية فى مساحة واحدة هى ما يمكن اعتباره الزمن الخاص أو زمن الديمومة ، وتراجع الاهتمام بالحدث فى ذاته (إن كان ثمة حدث أو أحداث صغيرة) ليخلى السياق للطريقة التى تحققت بها ومن خلالها علاقات المودة أو التنازع بين راوية هذا الفصل ، وشخصية أو أكثر من تلك الشخصيات · هنا ندرك أن جميع الشخصيات - تقريبا - تولت موقع « الراوية » فى نسج قطعة من قماشة هذه الرواية ، وإذا كانت شخصياتها فى مجملها تمثل القطب المعارض (بالإذعان أو التمرد) لهيمنة السوادى فإنها جميعها كانت تأتى على ذكره ، وربما منحته مساحة صغيرة يظهر فيها ويتكلم عن نفسه ، وفى هذا تتوافق صورته مع تلك الصورة التى يراه بها الراوى ، فيكون برهانا جديدا على عدم التجنى ، لكن المؤلف يمنح السوادى بذاته فصلا يتحدث فيه عن نفسه ، عالمه الداخلى ، وفى هذا الفصل أو هذا الكشف يكون

كل شيء تابعا للمرأة ، إنها -كما فى عنوان الفصل : « هى المرأة تحيلك إلى وردة أو جرح » (ص ٣٤٤) وهذه الإشـارة الختامية تنطوى على سـخرية عابثة : أن نعرف بعد هذه الصفحات الداميات أن للسوادى قلبا يمكن أن تقهره المرأة ، وأن هذا الجانب هو الذى يشغل دنياه ، وكأن كل فظاعاته هى حقوق مكتسبة وتصدر عن أوضاع طبيعية لا تستحق أن يوضح أسرارها لنا ، فضلا عن أن يتنصل منها ، أو حتى .. يبررها !!

أما كيف امتدت خيوط الفصول عبر تعدد الرواة صانعة نسيج الحكاية فإن هذا يتم بتلاقى الأشخاص ، وما تفعل من أحداث ومواقف ، وليس من خلال تعدد أو اختلاف الرؤى . وفى هذا تختلف (تشكيلا) هذه الرواية عن أخرى سابقة ، هى رواية جبرا إبراهيم جبرا : « البحث عن وليد مسعود » فهذه الرواية الأخيرة أدى تعدد الرواة فى مداخل الفصول إلى تعدد صوره الشخصية الواحدة (وليد مسعود) فأخذ التشكيل الفنى بُعدا فلسفيا أجمله الكاتب (على لسان إحدى شخصياته) فى آخر الرواية (أوضحنا هذا فى الفصل الثالث : تثقيف الرواية) فعندما نتحدث عن آخر : هل كما نراه فى مرايا نفوسنا ، أم أننا نتحدث عن أنفسنا من خلاله ؟ أينا الوجه وأينا المرآة ؟ أما فى رواية عبده خال فإن التشكيل المتوافق ظاهريا يقول شيئا آخر ، هو نقيض - إذا شئنا الدقة- لما تقوله رواية جبرا إذ أن جبرا أكد نسبية التصوّر وذاتية الحكم ، فى حين أكد التشكيل الفنى فى « الموت يمر من هنا » موضوعية التأثير وحقيقة الواقع (الواقع نسبى والحقيقة مطلقة) فهكذا تكون العوامل : هكذا تكون النتائج ، وكأننا إزاء قانون علمى ، فحتى أولئك النفر القليل الذى انتفع بالسوادى وجعل من نفسه مخلبا أو سوطا على الآخرين ، لم يجمّل أبدا صورة السوادى ولم يكشف عن جانب طيب فيه لا يعلمه الآخرون ، أو لم تتح لهم فرصة اكتشافه . إنه الشر المطلق الذى يعلنه قوم ويعبده آخرون ، ويجتمع اللاعنون والعابدون على ضرورة اتقائه .

وبهذا - ورغم ما تعانى الرواية من استطراد وتكرار أحيانا جعلها بطيئة

فى بعض المواقع - تحقق لها الدمج الكلى ووحدة الانطباع ، واكتسبت صرامة نألفها فى المسرحيات المحكمة ، ونادرا ما تتحقق فى رواية ، بهذا الامتداد .

لقد أراد عبده خال لروايته أن تكون « حفرية » استخرجها من باطن التاريخ المنسى ، فكانت متحفا لغويا يذكرنا بلهجات بعض القبائل فى استبدال الميم باللام فى أداة التعريف (امقهر - امنار - امخلايق : بدلا من : القهر - النار - الخلايق) بل يستخدم الالتباس الدلالى فى إشارته (ص ١٢٦) أن الشاقى دفن تحت شجرة « عرج » قديمة « يأوى إلى عاليها الليل والبوم » فالليل هنا اسم لطائر ، وكذلك النهار (ومن ألغاز القدماء : أكلت النهار بنصف النهار ، وليلا أكلت بليل بهيم) .

أما المتخفية الموضوعية فحاضرة فى طبيعة الصراع الذى تجاوزه العصر موضوعيا ، غير أن المؤلف لم يرد أن يكتب قصة واقعية ، أو صفحة تاريخية، لقد ارتفع بالتشكيل الفنى إلى هذه الواقعية السحرية ، التى تتجاوز الممكن ، إلى ممكن خاص ، نفسى ، هو الأقوى حضورا . لقد قتل الشاقى ، اختلفت روايات مقتله لكنه قتل يقينا ، واستيقظ أهله على جسده ملقى بفناء الدار ، وحين جلس ولده الصبى عبد الله الشاقى يبكى زجرته جدته العجوز نوار ، لكزته بعصاها :

- الدموع للحريم .. أهون علىّ أن أراك مجندلا فى دمك لا فى دمعك . فى صباح اليوم التالى شدّت على أذن الصبى ، أمرته أن يذهب إلى «زاهيب » أبيه ، أو حقله ومكان حراسته ، وقالت : ستجده جالسا هناك ! (ص ١٢٤) استهزأت أم الصبى بكلام جدته ، لكن الجدة عادت تؤكد :

- أنا أعرف الشاقى جيدا .. ستجده الآن يحوم حول زاهيبه - يحميها من حنش القرية . هذا التعبير الاحتمالى نابع من إيمان بأن أرواح الموتى تعايشنا ، وأن المقتول ظلما يظل حاضرا فى أصوات « الهامة » التى لا تزال تصيح : اسقونى ، اسقونى ، حتى يدرك ثأره من قاتله . لكن الوهم يتداخل

مع الواقع فيصنع حقيقة خاصة . يقول الصبى : « توجهت صوب الحقول وأنا أجتر حديث الجدّة . عبرت تلك الأحراش التى تكتنف الوادى وقطعت مجرى السيل المتقطع صاعدا للحقول الغربية ، فلمحته - عن بعد - جالسا ، ممسكا بعصا الجدة نوار وعيناه تدوران فى جنبات الحقول ، وحين رآنى أقترب منه نثر ابتسامته فى وجهى وأقبل نحوى ، قبلنى بشغف ، وأجلسنى بجواره ، وعندما أوشكت أن أغادر .. قبض على تراب الأرض ورشّه على رأسى واضعا الطين فى فمى : - هذه أرضك .

وأركبنى وضرب مؤخرة الحمار لأنطلق عائدا لمنزلنا . (ص ١٢٥) .

حين تصدر طبعة جديدة من هذه الرواية خالية من الهفوات النحوية والإملائية الكثيرة المفسدة فإنها ستعد إحدى الملامح المهمة فى فن الرواية العربية الحديثة ، لأنها قدمت هذه الواقعية السحرية على أساسها الصحيح ، وهو استخدام المأثورات الشعبية وفن الحكى الشعبى فى تشكيل روائى حديث ، لتقديم رؤية إنسانية مرتبطة بالمكان والزمان ، قادرة على تجاوزهما فى نفس الوقت ، بهذه الشاعرية المتمكنة ، وبعدم ممالأة الصراع الخالد بين قوى الخير وقوى الشر ، دون إدلاء ببراءة مطلقة ، أو إدانة مسبقة لأى منهما ، مما بث فى فصولها حياة خاصة مفعمة بالجاذبية الغرائبية .

* *

٢ - رواية غازى عبد الرحمن القصيبى : شقة الحرية

هكذا ينطوى العنوان على دلالتين : مكانية ، وقيمية . غير أن موازاة أحداث الرواية وطبائع شخصية البطل ومقدار الترفق به يترك إحساسا قويا بأن الحياة الشخصية للكاتب ، هى المكتوب ، لكن هذا التصور قد يوقع فى تسطيح التأمل أو التحليل النقدى ، فليس يكفى أن نقول ، أو نزعم ، أن هذا يشبه هذا أو ذاك ، فاللغز محلول فى طريقة طرحه ، ومن واجبنا أن « ننسى » غازى القصيبى لنتمكن من استحضار « فؤاد الطارف » وحده ، حتى وإن كان

شاعرا مثل المؤلف ، ولهذا ليس لنا الحق فى التسلل إلى أشعار القصيبى ، ولا إلى سيرته الخاصة ، ولا إلى اتخاذ الرواية دليلا على أى أمر خارجها ٠٠ ولهذا يمكن - بقراءة النصّ وحده قراءة نقدية - أن نواجه عددا من الأطر أو الأساليب المتداخلة فى تشكيل مادة هذه الرواية ، ولا نقول : مادة هذه الحياة٠

سنلتقط بعض « المداخل » الممكنة ، مكتنزة فى عبارات (مسكوكات) بعينها ، أو مستمدة من مجمل أوصاف على الأسلوب أو المحتوى أو الامتداد الزمنى ٠٠

« ومضة واحدة فى عمر الزمان ، ثم اختـفى جمال عبد الناصر » بهـذه العبارة الحاشدة عبرّ « فؤاد الطّارف » - بطل الرواية - عن لقائه الوحيد الخاطف بجمال ، ممهدا لانتهاء روايته الطويلة ، المثيرة (٦١٨ صفحة) كأنما كان العمر كله يجرى ، وأحداث الزمان تتدافع ، ليتمّ هذا التلاقى النادر ، صانعا ذروة البهجة ، ونور الكبرياء ، فإذا حدث الاختفاء ، لم يبق غير الأسى وطرح الأسئلة :

« إنك لا تعرف البشر إلاّ إذا انغمست فى غمارهم ، ولا تعرف المدن إلاّ إذا تشردت فى أزقّتها ، ولا تعرف الحضارات إلاّ إذا قذفت بروحـك فى أتونها ٠ هل تصدّق يا سيدى أننى بعد خمس سنوات من الدراسة فى القاهرة جئت بأسئلة أكثر من التى حملتُها معى ؟ »

وهذا الاقتباس قرب ختام الرواية (ص ٥٨٠) وهى تلملم إشعاعاتها المتفرقة ، لتصنع مغزاها الذى أراده الكاتب ، وإن تجاوزته محاورها ، وتكويناتها الغنيّة بالفكر ، وبالشعر ، وبالفنّ ٠ ولعل الإشارة إلى عبد الناصر- وهو شديد الحضور بما يجعل منها « رواية سياسية » ، وتلك الإشارة الأخرى إلى محاولة الانغماس فى الحياة المصرية ، والخروج منها بأسئلة (وليس بأجوبة كما كان فؤاد الطارف يتطلّع ويرجو) يجعل من « شقة الحرية » « رواية اعترافية » ، على أن نشاط الذاكرة ، وهذه القدرة الفائقة على استدعاء حوادث

صغيرة ، وشخصيات كثيرة ، كثيرة ، وسلوكيات واقعية دقيقة ، مع الحرص على التوثيق الزمانى والمكانى ، يدفع بهذه الرواية نحو « المذكرات » - وقد قسّم الكاتب فصولها تحت تواريخ الأشهر والأعوام - فكادت تكون رواية وثائقية ، أو تسجيلية . وقد يؤدى هذا التصوّر إلى أن أسئلة النقد فى قراءة «شقة الحرية » لا تقلّ عن تلك التى عاد بها « فؤاد » إلى البحرين ، بعد خمس سنوات من معايشة الحياة الصاخبة (بكل أنواع الصخب) فى القاهرة ، كان فؤاد يركب زورقا صغيرا ، لا يكفّ عن التأرجح أبدا ، كما أشرف على الغرق بين هذه الضفّة أو تلك من ضفتى النيل ، غير أن « فؤاد الطارف » ، لم يكفّ مطلقا عن التجديف ، والاندفاع إلى الأمام ، مستعينا بذراعيه إذا فقد المجداف، ومتجردا تماما من ثيابه إذا استدعى الحال . وكما يرى راكب الزورق أبعد مدى تدركه العين ، ويدرك من حركة الحياة على الضفّتَين مالا يدركه المقيدّ بالمكان ، أو بالألفة ، فكذلك كان الحال فى زورق الحرية ، أو شقة الحرية ، بإحدى عمارات الدقّى . هى شقة من أربع غرف ، لكنها اتسعت لمسرات قليلة ، وأحزان كثيرة ، وقلق أكثر ، وأحلام أكبر ، تتداح عبر هؤلاء الأربعة الذين يقطنون غرفها لتشمل الوطن العربىّ كلَّه .

إن بطل الرواية لم يصنع حياته ، لم يختر موقعة فى الأرض ، أو الطبقة، أو التسلسل العائلى ، لكنه اختار ، أو اختار له الكاتب ، حياة تتطابق وخبرته الخاصة ، الشعورية ، والفكرية ، والسلوكية (بهذا الترتيب) كما اختار لأحداث روايته أن تبدأ فى البحرين : أغسطس ١٩٥٦ ، وهو يتأهب للمغادرة ، للمرة الأولى ، إلى القاهرة ، وهو فى سنّ السادسة عشرة ، ليحصل على « التوجيهيّة » ثم ينتظم فى كلية الحقوق (جامعة القاهرة) أربع سنوات ، ليحصل فى نهايتها على « الليسانس » ، ويعود إلى البحرين (فى الفصل الأخير ، الحادى والعشرين) : سبتمبر / أكتوبر ١٩٦١ ، تأهبا لسفر جديد إلى أمريكا ، مثقلا بالأسئلة ، والمسؤوليات ، والأمنيات . الفرق بين أغسطس ٥٦ ، وسبتمبر ٦١ هو الفرق بين تأميم القناة ، وانفصال سورية عن

«الجمهورية العربية المتحدة » . وإذا كانت هذه السنوات الخمس سنوات التكوين - بالنسبة لفؤاد ، الشاب المتوثب حماسة لكل ما تنطوى عليه الحياة من المثالية ، والقوة ، والجمال ، والمعرفة ، فإن هذه السنوات الخمس ذاتها - كانت - بالنسبة لجوانب معيّنة للأمة العربية - سنوات التكوين ، « ونقد » التكوين ، « ونقض » التكوين أيضا . ولهذا كان اللقاء الحميم بالقاهرة عام ٥٦ ، والوداع الحزين لها عام ١٩٦١ ، فى الصفحة الأخيرة ، يتوقّد الحسّ الرومانسى، وتعصف الذكريات :

« يا أم الدنيا ! هل أراك مرة أخرى ؟ وماذا لو رأيتُكِ ، وتلاقينا لقاء الغرباء ؟ »

إن غازى القصيبى ، الشاعر ، الكاتب ، بلغ من حجم الموهبة ، بحيث لا يتمكّن من إخفاء نفسه ، أو تغيير هيئته . لقد استقر فى الضمير العربى ، والعقل المثقف : شاعرا ، متفرّد الرؤية ، والنغم . من هنا كان السؤال الأول خارجا عن موضوع الرواية : ما الذى يحمل شاعرا يملك أداته ، ويتقن اجتذاب المشاعر والأفكار ، ويستجمع المريدين بها ، أن يطرحها جانبا ، ليكتب « رواية » ، لا يحتاج إليها ، بمعنى أنها لن تكون « أوراق اعتماده » لدخول ديوان الأدب العربى الحديث ، لأنه « متوطّن » فى هذا الديوان منذ زمن طويل ؟ هل يعنى هذا أن « محتوى التجربة » يفيض عن طاقة القصائد ، بكلّ ما تقدر عليه لغة الشعر ، وتعجز عنه لغة النثر من تكثيف الشعور وابتداع الصور ، بتوليد المجازات ، ورسم اللوحات ؟ إن هذا واضح منذ الصفحات الأولى ، وإلى الصفحة الأخيرة : العناية بالتفاصيل ، واختلاف زوايا الرؤية تبعا لاختلاف طبائع الشخصيات ، ورسم المواقف والحوارات ، وتقديم تجربة «مختلفة » فى التشكيل الفنى للرواية ، لا نستطيع أن نقول إنه مسبوق إليه ، حتى وإن اختلفنا عليه ، ثم يأتى أخيرا المضمون ، وهو مضمون « روائى » يستعصى على القصيدة ، يتأسس على « الصراع » بين أطراف أو أضداد ، وليس على « الغنائية » ، أما أطراف الصراع من البشر فإنهم عدد غير قليل من

الرجال الذين ألّفهم الكاتب، والذين « ألفوه » من أساتذة الجامعة ، والأدباء ، والفنانين ، ومن النساء ، أو الفتيات ، على كل مستوى ولون ، ومن جهات شتى ، وأيديولوجيات مختلفة ، من أنحاء الوطن العربى ، هذا غير فتيات بلا مستوى ، وبلا أيديولوجية أيضا ، ولكن ، بقى لهـنّ الوطـن « حبيبًا » وحيدا فى قرارة القلب الجريح ، لا ينافسه « طابور » المحبيّن العابرين، الذين يشترون الحب بالبيزات !!

ولعل القارئ الذى يعرف جيدا مدى شاعرية غازى القصيبى ، وتوجهاته، سيدرك سلفا أن تجربة « الروائى » لن تختلف عن ، فضلا عن أن تتناقض مع تجربة الشاعر ، وقد تجلّى « الشاعر » فى أمرين كانا فى خدمة التشكيل الروائى ، ولم يكونا - بأى درجة - عبئا عليه : أن تجارب الحب ، لجميع شخصيات الرواية ، بمستوياتها : العذرية ، والوجودية ، والجنسية ، ظلّت إطارًا أو غلافا خارجيا ، لطرح قضايا أساسية ، هى الركائز الفكرية للرواية : قضية الحرية، وقضية العدل ، وقضية الانتماء ، وما يؤدى إلى هذه القيم من شعارات الساسة ، ومبادئ الأخلاق ، وأصول الدين . ثم تجلّى الشاعر ثانيا فى الحـلم بالمثال ، الذى تجسّد - إنسـانيا - فى زعامة جمال عبد الناصر ، وفكريا فى اعتناق الإيمان بأمة عربية واحدة ، أما استهلال كل فصل ببيت من شعر المتنبى ، وظهور بعض الشعراء فى الرواية ، وتبادل القصائد المتوهجة عشقا ، بين فؤاد ، وليلى الخزينى ، فليس مما تختص به هذه الرواية، وإن تميّز بأنه يعمق فيها مجرى « الواقعية » أكثر مما يدفع بها نحو الرومانسية ، كما هو متوقع عادة من الإستعانة بالشعر والشعراء .

انقسمت حكاية السنوات الخمس وما جرى فيها فى واحد وعشرين فصلا، أو قسما ، بدأت فى الخريف (أغسطس ٥٦) وانتهت فى الخريف (اكتوبر ٦١) وقد انبسط فراق البحرين ، ومشاهدة القاهرة - من الخارج - على فصلين ، انتهى بهما عام ١٩٥٦ ، ولم ينل عام ١٩٥٧ غير فصل واحد ، استهلكته محاولة التكيفّ مع البيئة الجديدة ، وترويض التعامل معها ، ثم كان

الانتقال مع ثلاثة من الأصدقاء إلى « شقة الحرية » يوم ١٠ مارس ١٩٥٨ ، وهنا تتسع بيئة الرواية ، وتتنوّع تجارب الشخصيات ، إذ اتسعت شقة الحرية لأمة العرب ، وجرت بين أركانها حوارات السياسة ممزوجة بعبارات الغزل ، وصدام الأفكار والسلوكيات ، وبهذا اختلف نوع التفاصيل المرصودة ، لم تعد « اكتشافا » لأماكن وشخصيات وطوائف ، وإنما أصبحت « كشفا » لمشاعر ومعتقدات ومواقف ، فجاء العام الأول فى « شقة الحرية » (١٩٥٨) فى ثلاثة فصول ، ثم استأثر كل عام من الأعوام الثلاثة الباقية بخمسة فصول ، فكان هذا الامتداد موافقا لاتساع شريحة الأشخاص ، وتنامى الصراعات ، وتنوّعها ، وكما جرى الصراع بين أضداد - فى الطبائع والأهداف - من البشر، فكذلك كان بين « أطراف » من المعتقد : السياسة ، والدين ، والعلم، والتجربة المكتسبة ، وقوة الأمر الواقع ·

يمكننا أن « نراقب » هذه العناصر الخمسة ، كيف ظهر كل منها فى سياق « الحكاية » المستمرة ، وكيف تآلف ، أو تقاطع ، أو تحوّر ، فى عنصر آخر ، إن هيكل « الحكاية » لم ينقطع ، ولم يفقد حضوره ، وقد تأكد بهذه «المحطّات » الزمنيّة المنصوص عليها كمداخل للفصول ، كما تأكد أيضا بظهور الشخصيات الأربع الرئيسية ، فى كل فصل ، بغير ترتيب ، كما تأكدّ ثالثا بالربط الدقيق بين أحداث اجتماعية مصرية موازية ، وانتقالات نفسية خاصة بهؤلاء الشبّان الأربعة ، مثلا : أحب عبد الكريم زميلته المصرية فريدة حسين عياد، واتفقا على الزواج ، وإذ عاد إلى البحرين ليستأذن والده الشيخ (ولم يأذن بزواج سنّيّة ، مصرية) صممّ على التمرّد ، لكنه فوجىء حين عاد إلى القاهرة أن فريدة تزوجت « ضابطا » ، وكانت « الموضة » تفضيل الضباط ، باعتبارهم « ملوك » العهد الجديد !!

وكما استعان الكاتب بالقصائد الشعرية المتبادلة بين عاشقين ، فكذلك استعان بالرسائل ، التى امتزج فيها الحب بالسيكولوجيا ، بالسياسة · غير أنه أضاف - فى التشكيل الفنى - إضافة غير مسبوقة ، إذ وضع فى سياق روايته

إحدى عشرة قصة قصيرة ، تداولها الصديقان فؤاد ، ورؤوف (كتب الأول ست قصص) وكما كانت قصص فؤاد صادرة عن خبرته الخليجية ، كانت قصص رؤوف معبرة عن معاناته المصرية ، ولكنهما - فى قصصهما الأخيرة ، وبطول الصحبة انتهيا إلى كتابة قصص إنسانية عامة ، وكأنما أصبحا شخصا واحدا . وإذا كنا لا نتعسّف فنطالب الكاتب بأن تكون هذه « الجزر » التى تعترض تدفق أحداث الرواية محققة لعناصر البناء الفنى للقصة القصيرة ، فإننا نجد فيها حيلة فنية جديدة ، أعطت بُعدا فنيا وسيكولوجيا ، إذ كانت هذه القصص استجابة لأحداث حية ، مؤثرة ، تعرض لها هذان الشابان ، كما أنها فتحت بينهما طريق الحوار عن علاقة الإبداع القصصى بصاحبه ، وبالمجتمع ، وبالمذاهب الأدبية العالمية أيضا .

تنطوى « شقة الحرية » على عدد غير قليل من الشخصيات ، بل قد يبدو كبيرا إذا قيس إلى مداها الزمنى المحدود ، وطابع الحياة ، والقدرة على الاتصال التى يملكها طالب فى الجامعة ، مغترب . وهذا يرجع إلى نمط الحياة التى عاشها غازى القصيبى - شخصيا - فى القاهرة ، إذ ذكر عددا ليس بالقليل من الشخصيات العامة ، وأنطقهم - فى مواقف قد تكون قصيرة بل عابرة - بأفكار وعبارات لا يملك سرّها إلاّ من عايشهم عن قرب ، وسمعهم ، وحاورهم فعلا ، إن الرواية المكتوبة بضمير الغائب ، التى تتوازى فيها أربع شخصيات من البحرين : فؤاد ، ابن التاجر الذى يوشك أن يتجاوزه الزمن ، وعبد الكريم ، ابن الشيخ سليل الشيوخ الذى تمرّد على رغبة والده أن يكمل تعليمه فى النجف ، ويعقوب ، ممثل الكادحين ، ونقيضه قاسم ، ابن البرجوازية الجديدة ، ومنطقها العملى النفعى ، هذه الرواية لم تحقق التوازن فى هذا التوازى ، الظاهرى ، لقد ظلت رواية « فؤاد » وحده (هنا أيضا لم يستطع « الشاعر » أن يخفى نفسه ، فتجسّدت جدلية الذات والموضوع على نحو شديد الطرافة) ، ولا يعنى هذا أن « شقة الحرية » رواية شخصية ، حتى مع وضوح الجانب الاعترافى فيها ، وإنما يعنى أن بقية الشخصيات ، قدمت

إلينا كما يراها فؤاد غالبا ، وليس كما ترى نفسها ، أو كما يراها « المؤلف » من خارجها :

لقد كان لكل « شخصية » قضيتها الخاصة ، الحادّة ، التى تضعها على محكّ الاختبار القاسى · إن عبد الكريم ، فى القاهرة ، تلقّى صدمة طائفته ، فى مدينة لا تعرف الطائفية ، وهى صدمة لم يتلق مثلها فى مدينته المقسّمة بالوراثة بين سنّة وشيعة !! لقد قادته التجربة إلى عالم الروح ، وقادته الروح إلى عشق « ريرى » - نسخة مصرية من غادة الكاميليا · وكان يعقوب لا يملّ اعتناق القضايا ، وتغييرها ، فمن التصوف إلى ابيقور ، ومنه إلى ديكارت ، والشك والتجريب ، فاستقر به المقام عند « النظرية العلمية » ، أما قاسم ، الذى يرفض زعامة عبد الناصر لأنه يركب سيارة « كدلك » ويلبس كرافتة «سولكا » فإنه - وهو طالب يدرس على منحة من الحكومة المصرية ، يفتح مكتبا للخدمات ، ويتهرب من الضرائب !! لأن حقيقة الحياة - كما يراها - هى « البيزات » ، أو الفلوس !! هذه الشخصيات ، رغم ما تحقق لها من وجود خاص ، هى - فى السياق الروائى - بمثابة تنويعات على لحن أساسى يمثله فؤاد ، وهمّه المستمر ، وهاجسه أو شاغله المتسلط : مستقبل أمته العربية، والمبدأ الذى ينبغى أن تعتنقه ليحفظ لها ذاتها ، وخصوصيتها ، ويفتح أمامها طريق النهوض ، وإذ تبدو هذه الشخصيات كعناصر سلبية ، أو نقيض ، مقابل لما يعتنقه فؤاد ، فإنها - فنيا - تعمّق الصراع ، وتدفع الأحداث حركيا إلى الأمام ، وفكريا - تكشف عن جوانب من إحباطات المسيرة القومية · على أنها- من منظور روائى خالص - تحقق مبدأ « التكامل من خلال التناقض » فيتكامل عبر تجاربها المتناقضة وعى الإنسان بذاته ، وبما حوله ·

أما فؤاد ، وهو شاطر فى السياسة ، وخائب فى الحب أحيانا ، وعكس هذا فى أحيان أخرى · بعد عام كامل فى مصر ، اكتشف أن إحسان عبد القدوس كذب عليه حين تحدثت قصصه عن سهولة الصيد فى القاهرة ، وضعته مصادفة أمام سعاد وزان ، من الشام ، أخبرته سعاد أنها بعثية ملتزمة ،

وسألها : ما ضرورة الانخراط فى حزب ؟! (ص ١٠١) غير أنه بعد قبلة واحدة انضم رسميا إلى حزبها ، ثم ضاق بتسلط أستاذية عفلق على أتباعه ، فضلا عن تناقضات الفكر والعمل ، فاستقال ، فتعلق بزميلة منتسبة ، ذات صوت جميل ، شاركت به فى حفل الكلية ، حتى تحول إلى « مجنون شاهيناز»!! فلم يشفع له الجنون ، وفضلت طموحها الفنى عليه ، ثم كانت مديحة ، التى عطلت قانون الغلة المتناقصة ، فكلما أوغلا فى العشق زادا هياما وجنونا ، غير أن القانون .. قانون ، مما أفسح المكان للحب الأخير ، القادم من الكويت إلى الدقى : الشاعرة ليلى الخزينى ذات الشخصية الطاغية ، والعلاقات الواثقة، الواسعة ، وإذ نتأمل « مستويات » العشق عند فؤاد ، نجدها تتوازى وتتوازن مع علاقات العشق التى عاشها زملاؤه الثلاثة ، وكأننا فى الحقيقة ، نتأمل شخصية واحدة ، فى مرايا مختلفة ، فهل كان الكاتب محقًّا حين جعل فؤاد يتصور « نفسه مزيجا عجيبا من شخصيات أصدقائه ، ركّبه صيدلى غشيم ، أخذ من يعقوب قسطا من الثورية ، وأخذ من قاسم قدرا من المحافظة ، وأخذ من عبد الكريم التوجّس والتردّد » (ص ٤٥) . لقد كان هذا - أيضا - محورا أساسيا فى بناء الرواية .

أما الشخصيات غير المؤلفة التى ظهرت فى الرواية ، وتحدثت ، بأسمائها، فأهمها : الشيخ أبو زهرة ، وميشيل عفلق ، والدكتور أحمد الخطيب ، وطه حسين ، والعقاد ، وإبراهيم العريّض ، وسليمان العيسى ، ونجيب محفوظ، وصدام حسين . وقد تحدث كل منهم بصوته الحقيقى ، وهذه مقدرة عالية للكاتب ، على أن الأكثر أهمية أن أحدا منهم لم يكن مقحما على موضوع الرواية ، أو مفتعلا فى حجم مشاركته ، حتى صدام حسين ، الذى كان لاجئا سياسيا فى القاهرة ، يعيش فى ضيافة (أقرؤها : فى حماية) عبد الناصر ، ومع هذا ينتقصه ، ويضمر لمصر حسدا مؤلما (ص٥١٣) .

على أن رواية « شقة الحرية » يمكن أن تقرأ من زاوية خاصة ، بعيدة تماما عن السياسة وصراعات الفكر . لقد كان « فؤاد » يملك صورة ، أو تصورا

للقاهرة ، قبل أن يعيش فيها ،استمد مفرداته من إذاعة « صوت العرب » المهيّجية ، وخلاصته أن القاهرة عاصمة الأمة العربية ، وزعامتها رائدة المستقبل، ومن بعض أهله الذين سبقوه إليها ، وشكاواهم من المطار ، خاصة الجمارك ، وتطلع صغار الموظفين للرشوة ، وحين عرف أن فى القاهرة حيا يطلق عليه « العجوزة » !! استغرب هذا وقال : يا له من اسم مضحك (ص ٢٢) وتكتمل حواشى الصورة المنقولة عبر قاسم سليل البرجوازية الجديدة فى البحرين ، فالقاهرة عنده مدينة قذرة ، الناس يمشون بالبيجامات ، والجو جحيم لا يطاق ، ولا يوجد من يُحسن الإنجليزية ، والطعام المصرى لا يؤكل، وهم لا يكفّونُ عن التشويش على إذاعة لندن !! (ص ٤٦) .

ونزل فؤاد ليعيش تجربته الخاصة ، ضايقه من أستاذ اللغة الانجليزية ، فى المدرسة السعيدية أن يسميّه : « بتاع البحرين » ، وإذ يكتفى الناس فى بلده بعبارة « طال عمرك » ، تقال لكل المستويات تأدبا ، ففى مصر الأمر أشد تعقيدا : جنابك ، حضرتك ، سعادتك ، سيادتك ، يا أفندم . وفؤاد نفسه عند الست خيرية : سى فؤاد ، وعند المكوجى : فؤاد أفندى ، وعند جرسونات الكلية : فؤاد بيه ، وعند بواب العمارة : الأستاذ فؤاد !! لكنّ الذى لا خلاف عليه أنه أحب القاهرة ، حتى بعد أن اهتز يقينه بزعامة عبد الناصر حين رضى بمهادنة الانفصال ، أحبها بعمق وصدق ، التمس لها الأعذار ، وجمع شواهد البراءة حتى بإدانة نفسه ، حين تعرّف إلى رؤوف ، وقارب حياة زملائه فى المدرسة أحسّ بتأنيب الضمير لأنه لم يولد فقيرا (ص ٧٢) وبعد قضاء أول عطلة صيف فى وطنه ، كانت دموعه « مزيجا من دموع الألم لفراق أمه ، ودموع الفرح بلقاء القاهرة » (ص ٨٤) وحين خدش حسّه الناصرى القومى المتسامى ، ما يقال عن البنات فى ليل القاهرة ، تذكّر «جرندول » فى البحرين ، فوجد الأسباب ،والأعذار ، (ص ٢٤) وإذ يعانى تعقيدات الروتين الوظيفى ، لم يقبل من جليسه الأمريكى أى مساس بالأداء الحكومى المصرى (ص ٤٠) .

لقد استطاع غازى القصيبى أن يتغلغل فى الحياة المصرية ، من باب المحبة، وليس من باب الصعلكة ، وقد إمتلك مفتاح الدخول « الظرف » الطبيعى ، ثم أضاف إليه نكهته القاهرية ، التى شعر بالحنين إليها « إلى تلك الرائحة القاهرية المميزة ، المتخمّرة عبر ألف سنة ، من ألف رائحة ، ورائحة » (ص ٨٤) من هنا دخل القاموس المصرى فى لغته دخولا طبيعيا : المخرج عاوز كده ، شارع المطار السِّرى ، ويحيّى الأستاذ العريض بتحية مصرية خالصة : « نورت القاهرة » (ص ٤٦٠) ويصف شيرين التى « تسخسخ » عند القبلة بأنها فتاة سريعة الاشتعال (ص ٣٢٤) أما حين دخل غرفة نوم مديحة ، فقد غنّى فى سرّه : « عرف الشعب طريقه !! » (ص ٤١٨) .

إن هذه القدرة الواضحة على التوحّد مع عناصر التكوين فى الرواية ، وبخاصة لغتها ، تستند إلى ذاكرة غير عادية ، لا يكفى أن توصف بأنها ملتهبة، إنها ذاكرة بركانية ، تستدعى مخزونا لا ينفد من كل الاتجاهات ، يتحدث عن البوفيه (ص ٨٥) وفى حال إطلاق التسمية يكون بوفيه كلية الآداب ، وكيف حملت الجماهير السورية سيارة جمال عبد الناصر (ص ١١٥) وإذ يتحدث صديقه رؤوف عن الترعة المتجددة العذرية منذ عصر كليوباترا ، يقول فؤاد : « آه !! عودة الروح !! فهمت » (ص ١٣٢) ولا ينسى بدعة أنيس منصور وتحضير الأرواح بالسلة ، والجلسات التى يعقدها أحمد فهمى أبو الخير ، ويحضرها الدكتور عثمان خليل (ص ٢٩٦ - ٣٠١) ويتساءل إذ يحضر ندوة العقاد فى بيته : ماذا تفعل يد العقاد تحت البيجامه ؟ (ص ٤٤٣) ويذكر أن ليلى الخزينى (الكويتية) شاركت فى حادثة حرق العباءات الشهيرة، رغم صغر سنّها (ص ٤٩٤) ويسجل وقائع اختباره شفويا فى الليسانس ، أمام الدكتور سليمان مرقص !!

وتلتقى طاقة الظرف ، وقوة التغلغل ، وحدّة الذاكرة ، لتصنع حوارا ذكيا ، متدفقا ، لبقا ، يقفز فوق مشكلات شائكة ، لا يجاب عليها بغير هذه الطريقة التى برع فيها . نذكر حوارا طرفاه يعقوب ، ومعيد فى قسم الاجتماع

(ص ١٢٤) وحوارا بين شاب معجون بالسياسة وفتاة من بنات الليل وموضوعه الوحدة العربية (ص ١٦١) وحواره اللاهب مع ليلى الخزينى (ص ٤٩٧) وحواره المحرج مع زميل عن مدى تواصل عبد الناصر مع مريديه (ص ٢٥٣) أما حواره مع نجيب محفوظ ، فإذا كان من مختزن الذاكرة فيا لها من ذاكرة ، وإذا كان من تأليف غازى القصيبى فأشهد أن نجيب محفوظ - كما أعرفه - لن يخرج عنه فى كلمة :

- أستاذ نجيب ، ممكن آخذ منك نصيحة ؟

- نصيحة ؟ يا ابنى أنا لا أعطى نصايح ، إذا كنت تريد نصيحة اكتب لأمينة السعيد ·

. . . . .

- سأسألك عن نفسك يا أستاذ · هل أحببت ؟

- يوه !!

- كم مرّة ؟

- ثلاث مرات فى اليوم ، قبل الأكل ·

وإذ يضحك فؤاد مع الضاحكين (ص ٢٦٣) يتسلل غازى القصيبى ليقارن بين مجلس نجيب محفوظ ، ومجلس ميشيل عفلق · نجيب محفوظ حرفوش يجلس بين مجموعة أصدقاء ، يضحك ، ويعلق ، ويدخّن ، لا تسقط عليه الحكمة من عل ، ولا يلقى نصائح مقدسة على حوارييه · إنه النموذج المحتذى لشعب « شقة الحرية » ، ولكن : « ما أشق » الحرية !!

*   *

٣ - رواية صبرى موسى : السيد من حقل السبانخ

وقد أضاف عنوانا - وصفيا توجيهيا - تحت هذا العنوان يقول إنها «رواية عن المستقبل» وسننسى هذه الإضافة لأنها - فى نصورنا - رواية تنتمى إلى الواقع الراهن ، تناقش أزمة زماننا مناقشة فكرية صلبة ، جادة ، وإن اتخذت بيئتها من تصورات الكاتب عن المستقبل ، أو ما ستكون عليه حياة البشر بعد عدة قرون ، ولا يختلف هذا « الهروب » إلى المستقبل لعرض الواقع ، عن « الهروب » إلى الماضى الخيالى ، إلى زمن كانت الحيوانات تتكلم ، والعفاريت تتصل بالبشر ، والحركة ممكنة بين طبقات الأرض وأعماق البحر ، وطبقات الجو على السواء ، فالكاتب - فى كلتا الحالين - يقدم « أمثولة » ، صورة بديلة لواقع ، تسطع فيه الفكرة وتفرض - بحجم ما فيها من جدية - ضرورة الحوار معها ، ولكن هذا البزوغ للفكرة أو هيمنة القضية لا يصح أن يصرفنا عن الاهتمام بالجوانب التشكيلية : اللغة والعلاقات والتكافؤ فى عناصر التكوين بوجه عام ، بحيث قدم لنا الكاتب - فى النهاية - هذه الأمثولة التى نقرؤها ونجد فى تقليب صفحاتها متعة فنية تتجاوز الموافقة فى التصور (الفكرة المجردة) أو المخالفة .

إن قيمة أية أمثولة ، سواء على لسان الحيوان ، أو البشر ، ليس فى أن تتطابق مع المرجعية البشرية - إن صح التعبير - بمعنى أن تتوازى مفرداتها مع مفردات حياتنا بحيث يقوم الخيال والذهن لدى القارئ بترجمة كل جزء فى الأمثولة بما يقابله فى واقعنا ، بحيث نتعرف على هذا الواقع فيما نقرأ من خلال خط « الترجمة » المستمر : هذا يشبه كذا ، وذاك يقابل كيت ، ونتعرف فى هذا على صفة فلان ؟! إن قيمة هذا التكوين فى ذاته ، وجمالياته ينبغى أن تنبع منه وأن ترتد إليه .

وقبل أن نتمهل عند « السيد من حقل السبانخ » نذكر أمرين :

أولهما : كيف أقام جورج أرويل « دولة حيوانية » موازية لدولة إنسانية فى روايته «مزرعة الحيوان» وكيف انتهى إلى أن المساواة أو العدالة المطلقة غير

ممكنة عمليا ، وفى حين ذهب أرويل إلى دنيا الحيوان ذهب على أحمد باكثير إلى صفحات التاريخ فاستخرج منها ثورة القرامطة ، وجعل منها رواية تحت عنوان: « الثائر الأحمر » وانتهى فيها إلى ما انتهى إليه أرويل فى أمثولته الحيوانية ، وخلاصته اللعب بالشعارات واستخدام الحلم الإنسانى بالعدل والبحث الدائب عن الحرية بقصد تحقيق طموحات شخصية لقلة تشعر فى داخلها بالتميز ولا تجد الطريق ممهدا إلى مكان السيادة والتحكم ، فإذا صح أن نصف رواية « باكثير » بأنها تاريخية أسقط عليها الكاتب أهم قضية من قضايا عصره ، فإن الانتساب إلى العصر سيكون من حق أمثولة « مزرعة الحيوان » التى اعتمدت الاسقاط ذاته ، مما يؤدى إلى أن التعبير عن العصر ، أو الصدور عن الواقع لا يستلزم بالضرورة أن يكون العمل « واقعة » زمانية مكانية قريبة ، أو حتى إنسانية . . وهذا مدخل « السيد من حقل السبانخ » إلى الواقعية .

ثانيا : إننا فى أزمنة ماضية عرفنا الحكاية الخيالية ، بل لعلنا الأسبق إليها، ولكن الخيال الطليق يختلف كثيرا عن الخيال المؤسس على افتراضات علمية محتملة ، هى بدورها مؤسسة على مسلمات وقوانين علمية محققة الآن . وهذه الرواية نشرت مسلسلة فى مجلة « صباح الخير » خريف عام ١٩٨١ (ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فى كتاب عام ١٩٨٧) وإذن فقد مضى على نشرها الأول خمسة عشر عاما وهى مدة طويلة فى سباق التطور العلمى وبحوث الالكترونات ، ولهذا سيكون من المؤلم أن نكتشف أن كثيرا مما صنعه خيال صبرى موسى متجاوزا « ممكن » أوائل الثمانينيات أصبح واقعا فعليا منتصف التسعينيات . ولهذا دلالته . إننا نشارك الآن فى إنتاج روايات من نوع الخيال العلمى ، ولا نستطيع أن نوقف هذا النشاط أو نتحفظ فى قبوله حتى ولو لم يصنع تيارا يمكن أن يعد من آفاق المعاصرة للرواية العربية . وبالطبع ، فإننا لا ندخل فيه ما يكتب للأطفال والفتيان عن غزو الفضاء وشخصيات الإنسان الآلى ومشكلاته ، ولكن هذه الموجة الدافقة التى تمثل أهمية للمراهقين الآن لأنها تقارب - على سبيل التخييل - لغة العصر هى

التى ستجعل من روايات الخيال العلمى فى المستقبل القريب مطلبا مغريا للمبدعين، وليس وجود « الزبون » المهيأ لاستقبالها هو السبب الوحيد ، رغم أهمية هذا السبب فى توجيه رغائب الصناعة ، فهناك السبب « المنطقى » وهو أن لغة العلم ومبادئه تتسلل إلى جميع حقول المعرفة ، ولا يخرج الابداع الأدبى عن أن يكون حقلا معرفيا زاده الخيال الكاشف المتنبىء ، وهذا لا يعاند رواية الخيال العلمى ، بل لعلها الأقرب إليه ..

أما صدمة أن ما نقرأه فى رواية صبرى موسى لا يدهشنا بعد خمسة عشر عاما من « تخيّله » فهذا يدل على وجود « فجوة » حقيقية بيننا وبين « العلم » ذاته ، فنحن لسنا صنّاعه ، ولا نملك أسراره ، وحركة الخيال عندنا محكومة بالقدر المتاح لنا منه ، ولهذا تحدث هذه الصدمة التى تدلنا على موضع القصور فى استيعاب صورة المستقبل .

وقد كتب مدحت الجيار دراسة (لعلها الوحيدة) لروايات صبرى موسى الثلاث (حادث النصف متر - فساد الأمكنة - السيد من حقل السبانخ) واهتم بإظهار أفكار الكاتب المستمرة المتنامية ما بين الروايات الثلاث ، من ثم وضعها تحت عنوان عام جامع هو : « ثلاثية الإنسان » ولعل تسمية السيد من حقل السبانخ « هومو » هو الذى قرّب إليه هذا المفتاح المشترك . وإذا كان السيد هومو يمثل النوع الإنسانى فإننا سنكون فى صميم الرواية الواقعية من زاوية انتساب أخرى هى « التشاؤم » وغياب الثقة فى المصير البشرى .

يستخدم مدحت الجيار فى تحليله للرواية مصطلحات : الخيال الحلمى (بدلا عن الخيال العلمى) أو التنبؤ الحلمى ، ويستدعى « التشيؤ » إذ تحول كل عنصر إلى حالة تشيّؤ رمزى ، وبذلك سيطر الموضوع على كل شىء من إنسان أو حركة . أما مدخلنا إلى هذا الخيال الحلمى أو العلمى فهو سبر « خياليته »- بصرف النظر عن حلميته أو علميته فهما فى الرواية سيان : ذلك لأن تراجع موجة الخيال هو بمثابة شغل المساحة بالواقع ، (أما الواقعية فلها شأن آخر) .

تجرى أحداث الرواية فى القرن الرابع والعشرين ، بعد تعرض الأرض لدمار وتلوث شاملين ، فأقيمت « المعمورة البشرية علي بقايا كوكب الأرض » معلنة قيام « عصر العسل » الذى تمت فيه برمجة الإنسان ، وتحققت له الرفاهية المادية وإمكان الوصول لكل شيء ، إذ امتـــدت قدرات الحواس باستخدام الأجهزة . وقد أدى التخصص الدقيق واستخدام الروبوت إلى غزارة الانتاج وسهولته حتى تمتع سكان المعمورة بالراحة الطويلة جدا ، « وتقولب » كل شيء حتى العواطف ، وتدخل التنظيم المركزى حتى فى مواعيد الإنجاب ، وأخذ العقل الالكترونى الشامل موقع « التدبير » القطعى فاحتل قاعة تســمى « المعبد » !! ، وهكذا تحقق عصر العسل ، باستقرار نظام هذا الفردوس الدكتاتورى ، كما أطلق عليه « بروف » أول المتمردين (ص ١٩٩) . على أن مخاوف هذا المتمرد - بروف - لا تقف عند الثمرة (الراحة) إذ تتغلغل خلف الأسباب (التوسع فى استخدام الآلة) وترتب على هذا نتائج قادمة ، فهؤلاء العبيد الآليون (الروبوت) هم السادة الجدد (ص ٨٦) وقد أدى الاعتماد عليهم إلى فقدان الذات مهاراتها الخاصة . لقد انضم السيد هوْمو إلى بروف فى ثورته على تنميط الإنسان وبرمجته ، واستيقظ الحنين إلى الطبيعة ، إلى الماضى البعيد بصوره الأليفة الحانية ، فكان لهما ولمن وقف معهما حق مغادرة المعمورة البشرية .. وتمضى الرواية مع الخوارج فى رحلتهم إلى المجهول . أما بروف فقد مضى متحملا عبء المغامرة ، وأما السيد من حقل السبانخ فقد انقلب على انقلابه، وعاد يطرق باب العودة ، وما من مجيب ، لأن الزمن لا يعود إلى الوراء !!

هذا هو الإطار الذى تحركت فيه وقائع الرواية وأحداثها ، منطلقها : سيطرة الآلة والفكر المنطقى العملى الجاهز ، فى مقابل الفطرة والتلقائية والحرية وحق العواطف أن تعبّر عن ذاتها . من الضرورى أن يدفع الكاتب أمامنا بصور وأفكار تحرك الشعور بالغرابة والدهشة ، وربما الصدمة ، ما دمنا قد لجحنا فى زمن قادم أربعة قرون ، وما دمنا قد وصلنا إلى « عصر العسل »

على أنقاض حرب عالمية الكترونية ، وما دام العلم هو المتحكم الذى يعمل لصالح المجموع ، المؤسسة ، ولا يعنيه الأفراد .

هناك مراكز العمل (معامل البروتين النوعى - محطة القضاء على الأعاصير وتوجيه العواصف - مثلا) والطرز المعمارية (فمداخل المجمعات السكنية فى سقوفها تهبط فيها الكبسولات بركابها كما تدخل السيارة الخاصة إلى المرآب) أما الآلات فهى أقوى مظاهر المغايرة ، فهناك السيارة الهوائية ، والاتصال الالكترونى والمخاطبة عبر شاشات مع أى شخص من أى موقع . أما فى مجال العلاقات الإنسانية فقد تمّ إلغاء الرحم والإنجاب ، واستعيض بالأنابيب ، واختفت الغيرة بين الزوجين ، فالزواج خصوصية وقتية ، ومنزل ليس له امتداد فى الأبناء أو الامتلاك أو دوام العلاقة ، فالزوجة حين تقلق تطلب صديق زوجها وتعرض نفسها فلا يظهر حماسة ولكنه يجد أن من واجبه أن يخفف توترها ، ثم هى - عبر الشاشة - تراه فى مباذله ، فهذا ترتيب طبيعى على غياب الخصوصية ، ثم إنها تذكر لزوجها ما كان بينها وبين هذا الصديق ، فيطمئن بالاً بأنها تغلبت على قلقها ، ثمّ هى بدورها تحاول أن تدفع زوجها - إذ أحست بأنه يعانى الملل - إلى تجديد عواطفه بالذهاب إلى صالون الحب الحر (ص ٩٣) .

هذا هو الجانب الذى يمكن أن يصنّف على أنه نوع من الخيال الحلمى (أو الكابوس فى الحقيقة) أما ما عدا هذا فإنه ينحدر من أصلاب الواقع القريب جدا ، بل الذى نعيشه اليوم . إن أساس القضية رومانسى فى الصميم : «العودة إلى الطبيعة » (ص ٧٦) والحنين للماضى البشرى (ص ١١١) والتمرد على سيطرة الآلة ، وضرورة أن يتمتع الفرد بحريته . لقد ارتبطت هذه الشعارات بنشأة « المدينة الصناعية » أواخر القرن الثامن عشر ، وأصبحت مسكوكات رومانسية فى بدايات القرن التاسع عشر ، وها هو ذا كاتب روائى ، يجعلها بذاتها شعارات متجددة يواجه بها نشأة « المدينة الفضائية » وسيطرة الآلات على حياتنا اليومية . وكذلك أخذ من « الواقعية » أن « المثقف » هو

المحور ، وأنه بدأ يتحرك حين تصور أن مشكلة الإنسان فى الانفصال بين عقله وقلبه ، إذ تطور عقل الإنسان ووضع قوانين العلم ، ولكن غرائزه بقيت على حالها ، وكذلك يلاحظ أن رجال النظام (ص ١٣٧) يسخّرون كل شىء لتحقيق سيطرتهم الخاصة (فهذه وشائج مرتبطة بمفهوم الصراع الطبقى) ثم هناك التحليل « العلمى » لطبائع العصور : فعصر النحاس الأحمرهو عصر الكهرباء ، وعصر الألمونيوم هو عصر الطيران ، وعصر التيتانيوم - معدن التوربينات الغازية - هو عصر الصواريخ وسفن الفضاء .

أما الوشيجة الأقوى التى تربط هذا الخيال إلى الواقع الراهن فنجدها فى إشارات كثيرة جدا ، ربما بدت من خمسة عشر عاما على شىء من الغرابة ، وليست كذلك اليوم ، وفى كل الحالات ، فإن هذه الأوضاع أو الصور المتخيلة نابعة من معايشة وخبرة مباشرة ، وليست صناعة خيالية . فهناك الزحام ، والحياة اليومية التى تنام فى نهايتها مرغما ، والتدفئة بالشمس ، وشراء زهور الكريستال بالتقسيط (نوّع الكاتب فى هذه الصورة حين جعل شجرة صناعية تسقط بعض أوراقها فى ميقات معين تشابه فيه الشجرة الطبيعية) وأن الأبواب والأجهزة تعمل ببصمة الصوت ، وأن الباب يفتح حين يتعرف على صاحبه ، فيوسع له بالدخول فى الجدران ، بل نجد السجائر (مع تغيير فى المذاق أو الفائدة) والطعام والشراب المركز فى كبسولات ، ونعرف أن الفضلات لوثت الأنهار وقلصت مساحة الغابات (سنجد صورة باهرة تقوم خارج المعمورة البشرية - صراع حوارى بين الفناء والبقاء بين الغابة والرمال) .

وتظهر آثار تجربة الكاتب الشخصية ومعاناة زمانه فى التركيز على المثقفين، ومشكلة الفراغ (ص ١٠٩) وتخصيص مكان لإبداء الآراء المعارضة مثل حديقة « هايد بارك » سماه « ملهى المناقشات العامة » وفيه تقام مباريات الكلام الرافض (ص ١٨) وهذا تصوير تهكمى لعلاقة الأجهزة الحاكمة بآراء الذين يعارضونها ، وكذلك تعتبر الجريمة انحرافا نطلب له العلاج وليس العقاب (ص ٣٤) ويطور جهاز كشف الكذب (ص ٣٥) ويقيم مكانا للحرية

الجنسية ، ويرتفع بمعدلات العمر ، ويقيم أرشيفا الكترونيا كاملا ، وبذلك يقضى على الروتين (ص ٣١) ويمنح كل مواطن رقما ٠

هذه أهم ملامح « عصر العسل » الذى تحقق فيه للإنسان كل شيء ، فاكتشف أنه فقد كل شيء ، حين فقد ذاته ، وقد اتهم الإنسان فى القرن الرابع والعشرين بما يتهم به الآن ، فإذا دافع عن حقه فى الحرية قيل إنه يطالب بالفوضى (ص ٤٢) وإذا طالب بحقه فى الأسرة والولد قيل إنه مصاب بانحراف نفسى تخلفى (ص ٣٣) وتطلعت الأجهزة إلى إلغاء الزواج نفسه بعد إلغاء الأمومة والأسرة ، وقد مهدت لهذا التطور بأن جعلت الزواج والإنجاب والانفصال يتم بقرار محلى من لجنة ترتيب المجتمع ٠ أما الاحتفاظ برفات الأجداد فى كبسولات تدور فى الفضاء كنظام « كونى » للدفن ، فإن الهنود وكثيرين مثلهم يحتفظون برماد الجثة فى قارورة ٠

إن ارتياد تجربة متخيلة - فيما نتصور - يحتاج إلى مواد ، عناصر ، لا تعتمد فى وجودها على تخيل ما هو كائن بالفعل مع المبالغة فى تعظيمه أو تصويره !! مواد وعناصر لها خصوصية ، وتقيم عالما خاصا بها ليس لنا به عهد، ولا بمشكلاته ، ولا بأس بأن يحدث الصدام ، أو التمازج بين العالمين فى نهاية المطاف ٠ أما هذا القدر الذى صنعه صبرى موسى فى روايته : « السيد من حقل السبانخ » فإنه لا يتجاوز أنه أحد أقنعة الرواية الواقعية ، وهو قناع طريف ، وجديد ٠٠ لكنه ٠٠ قناع ، فالدنيا الجديدة تماما التى بشر فيها فى مقدمة روايته ، هى فى رأينا الدنيا كما نعرفها ، والناس كما نعايشهم فى يومنا هذا ، حتى وإن حاولوا التملُّص من بعض ما يسند إليهم أو يوصفون به من أحاسيس وأفكار ٠

* * *

الخـــاتمة

حصاد الآفــاق

من المؤكد أننا لم نقصد ، وربما لأننا لا نملك الوسيلة ، أن نقدّم دراسة شاملة عن كتّاب الرواية العربية ، أو عن مكوّنات آفاقها المانحة سماتها وملامحها ، لم يرد ذكر لكتّاب لهم مكانتهم ، أو ذكروا بإشارة لا تغنى مثل الطيب صالح ، والطاهـر وطار ، وعبـد الكريم غـلاب ، وحنّا مينة ، وعبد الحميد بن هدوقة ، وعبد الرحمن منيف ، ورشيد بوجدرة ، وخيرى شلبى ، وأحمد الشيخ ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومحمد المنسى قنديل ، وعبد الرحمن مجيد الربيعى ، ويوسف القعيد ، وفتحى غانم ، وأميل حبيبى ، وعلى الدوعاجى ... وغيرهم ، ممن أعرف وقرأت له ، وممن أعرف ولم تتح لى فرصة قراءته ، وممن لا أعرف أيضا لهذا السبب أو ذاك . بل إن من ذكرت فى الصفحات الفائتة إنما كانت الإطلالة مقيدة بالموضوع ، فى إطار عمل واحد ، أو عملين ، لم نتجاوز هذا إلاّ فى حالين (محفوظ والغيطانى) ، والاكتفاء بالحدّ الأدنى مطلوب حين تتسع المادة وتصبح محاولة اصطيادها بتمامها ضربا من الاستهانة والادعاء . وهنا نرجح أننا وضعنا ثوابت تلك الآفاق الجديدة - الواقعية - المأمولة للمعاصرة فى الرواية العربية .

لقد تم التركيز على الشكل والهوية ، بل جاءت قضية البحث عن هوية فى صورة البحث عن شكل تنتزع به الرواية العربية استقلالها عن الرواية الأوربية . وأعتقد أن نجيب محفوظ الذى بلغ بالشكل التقليدى للرواية أقصى مداه من الإشباع ، وغاية ما تحقق له من درجة الإجادة فى اللغة العربية ، هو ذاته الذى أرهص بضرورة تعريب الشكل الروائى بحيث يعكس خاصية الثقافة العربية . إن الصلة الشكلية بين « ميرامار » و« رباعية الاسكندرية » يمكن تلمسها ، ولكن « ميرامار » - التى صدرت أوائل ١٩٦٧ - أنهت مرحلة

الرواية التجريبية عند نجيب محفوظ ، وإذا كانت أحداث نكسة يونيو ١٩٦٧ اجتذبته إلى العبث والتجريد فى مجموعة « الجريمة » ، فإن النتائج « الأدبية » للنكسة أسفرت عن ضرورة البحث عن أصالة مستقلة ، تتجاوز مجرد القدرة على اللعب ، على قوانين الجمالية المستوردة . هنا كان التفكير فى « الشكل » باستيحاء « ألف ليلة » وكتابات الرحالة ، واستيحاء أو استحياء الجوهر : طرح الأسئلة ، واقتسام الحياة بين إرادة القدر ، وعمل البشر ، ولقد تحول هذا الجوهر إلى شكل بدوره ، تنفس فى ترتيب مادة الرواية ، وتعاقب فصولها .

هل هى مصادفة أن جمال الغيطانى كان يطرح سؤال التعريب ذاته ، ويجتهد - مندفعا من تجربته الجمالية الخاصة - إلى تراث مصر العصور الوسطى ملصقا نموذجه « الزينى بركا ت » على « بوستر » من صنع القرن العشرين ؟ لسنا فى مجال الحكم أو المفاضلة أو أيهما أسبق : محفوظ أم الغيطانى ؟ على أن الأسئلة ذاتها كانت تبحث عن جوابها عند أميل حبيبى بمقدار ما هى عند محمود المسعدى وإن اختلفت أوجه الإجابة ، ودرجات الاستجابة بفعل إمكانات الموقع وسياق الفن واختلاف المكونات الثقافية . مع هذا لابد أن يتكوّن لدينا - نحن القراء - شعور بأن جمال الغيطانى قدم النموذج الأقوى حضورا ، إذ نشعر بأنه يقف على أرض مشتركة ، معنا ، حتى وإن كانت أرضا ذات طابع تجريدى (شطح المدينة) عجائبى (هاتف المغيب) . ووصف الاشتراك هنا ليس جغرافيا فى جوهره ، إنه فنى قبل كل شيء ، فروايات الغيطانى تقوم على « توليفة » خاصة به تجمع بين الغرائبى ، والشيئ ، والجنسى ، والسيكولوجى ، والسياسى .. إلخ فى بناء واحد . قد يحدث هذا فى روايات أخرى ، قد نجد هذه « التوليفة » ذاتها فى رواية «النخاس » التى كتبها صلاح الدين بوجاه عام ١٩٩٤ ، ولكن هذا يحدث بعد أن بدأه الغيطانى بعشرين عاما ، ويحدث أيضا فى بيئة منتزعة ، مزقة معزولة، سفينة إيطالية معطلة (نتذكر « دهبية » ثرثرة فوق النيل) وقد حاول « بوجاه » أن يضع على محاولته الروائية شعارا فلسفيا فأغرق فى التشييء ، وأثقل كاهل

صفحاته بالتفاصيل ، ليدخل من باب « الرواية الجديدة » ولعله استطاع أن يحتسب كذلك عند المتحمسين لأى جديد ، ولكننا نرى أن مساحة الاتباع (لهم هناك فى فرنسا) تطغى على مساحة الابتداع الفنى العربى.، فليس يكفى أن يذكر اسم أبى عبد الله الصغير ، أو القيروان أو القبطى من الاسكندرية لكى يقدم إلى القارىء رواية عربية ·

هنا أشير إلى محاولة ظهرت مؤخرا (١٩٩٥) للروائى خيرى شلبى ، وهى بعنوان : « بطن البقرة » ، إنها رواية « مكانية » - إن صح هذا الوصف على رأى ادوين موير ، « وبطن البقرة » اسم لمساحة ليست قليلة تبدأ من قلب القاهرة (ميدان رمسيس والفجالة وميدان الأزبكية) وتمضى حتى تتجاوز قاهرة المعز إذ تصل إلى أطراف ما يعرف الآن بالعباسية ومدينة نصر · لقد وسم خيرى شلبى عمله الفنى بأنه رواية جغرافية ، وإن يكن آثر أن تكون عبارته «جغرواية » ، متابعا - ربما - الحكيم فى تسمية « مسرواية » التى أطلقها على «بنك القلق » كما هو معروف · لقد أغرق خيرى شلبى فى وصف المكان : المقابر والآثار والمساجد والأضرحة والطرق ، ولكن هذا التدقيق المكانى أخذ امتداده الزمانى وكأنما يحفر عن طبقات الأرض فتتحول - بالضرورة - كل طبقة (جيولوجية) إلى تاريخ له ملامحه ورجاله وأفعاله ·

لم يضرب فى تيه تراكمات لفظية تسفر أحيانا عن شعور أو علاقة ، وتنتهى غالبا إلى نوع من دخان القماقم يوهم بالبركة ويوحى بالقدم ويبعث شعور قداسة منتحلة ، فإذا انقشع الدخان وذهبت رائحته العطرة لم يتخلف عنه شىء · إن « شيئية » أو « مكانية » « بطن البقرة » لخيرى شلبى تجربة جديرة بأن تقرأ بعناية ، لأن توازنا دقيقا أقيم بين المكونات التقابلية : المكان والزمان - الأثر والمؤثر (الإنسان) - الموضوعى والذاتى - التحليل والتسجيل- الفصحى والعامية - التاريخى والراهن - الموت والحياة - الواقع والأسطورة · (أو الحقيقة والخرافة) · · إلخ · إن أطيب ما يصنعه مبدع لرواية أن أشعر حين قراءتها أنها خالصة لى ، أنها صناعة وطنية ، أنها مكتوبة

بمداد الوراقين وحرف النسخ والرقعة ، وهذا ما تثيره « بطن البقرة » وعجزت عن إثارته «النخاس » رغم التعلق بنظام العناوين وترديد الأسماء التاريخية والمواقع العربية ·

المهم أننا فى هذا الرصد - على البُعد - لآفاق المعاصرة فى الرواية العربية لم نعط اهتماما يزيد عن الحاجة الضرورية لمحتوى الرواية ، والمذهب الذى يتسع لاحتوائها ، ليس لأن التوجّه النقدى الجمالى (أو الشكلانى) هو الموجة الصاعدة الآن ، وإنما لأن حركة الرواية العربية وتطورها هى التى أدت إلى تغليب ما هو من الشكل أو أقرب إليه ، على ما هو من المعنى ، أو المضمون أو المحتوى ، وما هو أقرب إليه · فى الخمسينيات تواجه محمد مندور (المحتوى) مع رشاد رشدى (الشكل) (مع الاعتذار عنَ هذا التبسيط المخلّ ، وهــو نوع من تقريب الصــورة وليــس أكثر) - ولكن هذا الصــراع « النقدى » ظل نقديا ، وكأنما اصطنع لتسخين المقالات الصحفية ، ذلك لأن الرواية العربية فى تلك المرحلة كان جلّ همها « القضية » و« الموقف » ، وكانت سياسة الدول وتنظيمات الأحزاب واتحادات الكتّاب تقوم كلها على هذا الانتماء المعلن (مع - ضد) ولا يعنى هذا مطلقا أن الرواية العربية فى الخمسينيات كانت مجردة من الجماليات ، أو أن كتابها لم يكونوا يفكرون فى كتابة عمل روائى مشوّق ومحكم ، كيف و« الثلاثية » الجميلة من نتاج تلك الفترة ؟! ولكننا - وهذا افتراض له سند من الواقع - لو سألنا كاتبها عن معنى ما كتب فإنه سيبدأ بعبارة : إنها تحكى قصة أسرة بين ثلاثة أجيال ، فى ثلاث حارات أو شوارع ·· إلخ ، « فالأسرة » عنصر إنسانى ، و« الأجيال » امتداد زمانى ، و« الشوارع » - المكان يأتى فى المؤخرة ، والجماليات الخالصة لا تلفت الانتباه ·

إن هذا عكس ما يجرى الآن تماما ، تقريبا ، فإذا وجهنا هذا السؤال نفسه إلى « بوجاه » أو « خيرى شلبى » ، أو « الغيطانى » فإن التنظير الجمالى ، والاهتمام بالمكان ، وتشييء الموجودات ستكون العبارات التى

تتصدّر الجواب ، وهذا - بدوره - يعنى فى النهاية أن الأفق الجمالى التشكيلى كان الأسبق وجودا (فى الانفلات من شكل المقامة عند المويلحى ، ثم العودة إليه تأصيلا عند الغيطانى ، وعند المسعدى فى حدّث أبو هريرة) وأنه الهاجس المسيطر الآن على ابتداعات الروائيين ·

ومع نموّ الوعى النقدى ، وما تشهد به التجربة من قوة الدمج إلى درجة عدم إمكان الفصل بين ما هو شكل وما هو مضمون فإن غرائبية الشكل أو عجائبيته ، (وقد اتخذنا من : السيد من حقل السبانخ نموذجا) إمتزجت بالمضـمون الغريب أو العجيب ، وهذا أفق آخر مما أســس الغيطانى أيضا فى « شطح المدينة » وما بعدها ، ولا يزال هذا الأفق يعمل عمله فى إطار تجديد أقنعة الواقعية ، وقد لا تبلغ المحاولة المدى الذى بلغته رواية صبرى موسى ، بل إنها قد تنطلق من فعل غرائبى ثم تمضى مرتدية أشكال الواقعية ، لتتولد غرائبة المعنى المجرد · فى الفترة القريبة ظهرت رواية « الذى خرج » (١٩٩٥) تأليف رفعت الفرنوانى ، الحياة تولد من الموت ، والوجود ينبثق من العدم · الثرى جدا شفيق عونى يموت أثناء زيارة طارئة لبعض أسرته فى مسقط رأسه ، يتعجلون دفنه · يعود إليه وعيه فى القبر ، فيقوم ، ويتمكن من الخروج ، ولكنه بدلا من أن يقتحم حياة أسرته الحزينة يصدمه جحود البعض (ممن كانوا حوله) فيأخذ قدرا من ماله ، ويهرب إلى بعيد ليبدأ حياة جديدة ، رافضا استعادة ماضيه ، منتقلا إلى النقيض ، كأنما ظفر بحرية لم يجرب مذاقها من قبل · هكذا يسفر المألوف (التمرد على الماضى) عن عجائبى (رفض استعادة أسرته وأمواله وتاريخه) وهناك درجات شتى من الغرائبية والعجائبية نستطيع أن نجد شرحا لها فى كتاب تزفيتن تودوروف : « مدخل إلى الأدب العجائبى » وهنا نرجح أن هذا النوع الأدبى - العجائبى - سيزدهر ويتأصل عربيا لأسباب موضوعية : فهو عميق الجذور فى تربتنا الثقافية العربية منذ كتابات المتصوفة وحكايات الجن والسحرة وقصص ألف ليلة والأدب الشعبى ، ولأن التركيز فى العجائبى والغرائبى يكون على جماليات التشكيل الفنى ، وبهذا تدخل الرواية

من هذا النوع فى دائرة مطالب الذوق السائد ، ولأن العجائبية والغرائبية تجد سندها من آخر قناع اتخذته الواقعية ، وهو الواقعية السحرية ، وأخيرا لأن النزعة الفلكلورية فى حكايات العامة وخرافاتهم وأباطيلهم تتماهى فى المأثور من المعرفة والتاريخ والعقائد ، ولعل « السيكولوجى » يجد فيها مادة مثيرة للتحليل لا يكاد يجد مثلها إلاّ حين يقرأ عملا رمزيا ، أو سورياليا ، ولكن الرمزية الفنية المترفعة الخالصة ، والسوريالية المستغلقة الحدسية الصادمة ، لا تجدان لهما رواجا بعد أن أخذا حظهما كمرحلة واصلة ، أو جسر ممتد بين رواية القرن التاسع عشر ورواية القرن العشرين ، فهذا الانحصار (التاريخى) لم يكن محض مصادفة ، لأن المعنى (الطبقى) للرمزية والسوريالية انحاز بهما إلى طبقية ثقافية واجتماعية رحبت بهما ، أما الوريث : تلك الواقعية السحرية ، والعجائبية فإنها قادرة على أن تخاطب كل قارئ بما يختزن من معرفة وما يكنّ من تجارب وخبرات .

ثم تثير تلك الطائفة من الروايات القادمة من الشمال الإفريقى العربى قضية « لغة الرواية » ومن قبل كان الصراع بين العامية والفصحى ، لكن الرواية الآن تمزج لغة البربر بلغة البدو ، وتضع فقرات بالفرنسية ، وكذلك فعل جبرا إبراهيم جبرا ، وقد يعنى هذا أن الأيديولوجية ليست هى التى تحرك هذه القضية الآن ، وإنما هى الثقافة (فى الأعم الأغلب) وإن كنا نجد الواعز الفئوى يحرك موضوع اللغة فى اتجاه آخر ، فالبربر يدفعون بعبارات من لغتهم اليومية فى سياق الرواية ، وكذلك البدو ، وقد أخذ أهل النوبة فى مصر والسودان يوجهون لغتهم الأدبية الوجهة ذاتها ، أعنى : أن يدفعوا فى أثناء السياق العربى الفصيح مفردات وعبارات ، وربما مشاهد حوارية كاملة ، ناطقة بلهجتهم . إن الذريعة المعلنة هى الواقعية ، ولكن الدافع الخبىء يختلف عن هذا قليلا أو كثيرا ، وهذا الأفق اللغوى للرواية المعاصرة لم يأخذ مساحة الظاهرة ، لكن ترادف المحاولات وتنوّع الاستخدامات ، وإصرار كتاب ذوى موهبة واقتدار ، وبلوغهم حدّ الإقناع الفنى ، يوشك أن يجعل من هذا

«الترقيع» اللغوى فى العمل الفنى الواحد أمرا واقعا يجتهد النقد أو علم النفس فى تسويغه والدفاع عنه ، لأننا لا نجد من يتصدّى له ويناقشه على أسس فنية فلسفية تضىء المسافة بين التجربة - والتعبير عن التجربة ، وتحلل أسرار العلاقة بين الكاتب والمكتوب ، وأولئك المكتوب عنهم ، وكذلك المكتوب لهم ، وكيف نتصوّر ، ونرتب تلك العلاقات المتشابكة ·

على أن إبداعات النقاد أو الدارسين المشـــار إليها فى فصل « تثقيف الرواية » تضيف أفقا له فى ذاته مستواه الخاص ، كما أنه يتمتع بقدرة تأثير فائقة ، لأن أصحابه قادرون على توجيه الوجهة التى تجعله مقنعا بمنهجه أكثر من إقناعه بموضوعه أو حتى لغته أو فلسفته ، وهذا أمر ليس بجديد ، فحين كتب « هيكل » رواية « زينب » ، أو حين ألف كتاب « ثورة الأدب » الذى دعا فيه إلى أدب خالص التعبير عن الشخصية والأرض المصرية ، فإنه كان فى الكتاب الأخير « ينظّر » محاولته الإبداعية فى الكتاب الأول ، وهذا ما يسعى إليه النقاد فى إبداعاتهم الروائية ، إنهم يقدمون « نماذج » يرسمون « مناهج »، يضعون « علامات » يسير عليها الروائيون « المحترفون » من بعدهم ·

أما الحب ، الأفق المهم فى التشكيل الفنى للرواية ، أو الجنس ، فإنه ملمح أساسى فى هذا الفن ، وقد مازج كافة المدارس الأدبية من الكلاسيكية إلى الوجـــودية ، وإلى الـــيوم ، وبالنســـبة للرواية العربـــية فإنه موجـــود فى « المقامات » بالقدر الذى أذنت به لغة العصر وتقاليد التصوير الفنى فىّ النثر ، أما المقامات الحديثة فإن المويلحى كتب فصولا مطولة مكشوفة القناع عن العمدة والخليع فى تنقلهما ما بين الحان ، والمرقص وما غصّ به من غلمان وغانيات وقوادين ·· إلخ ، ثم ها هى ذى تظهر وهى « ترسل على الحاضرين أقوالا بذيئة ، وتخاطبهم بألفاظ قبيحة رديئة ، فتفتر لها الثغور ، وتنشرح الصدور·· وآية حبها وميلها أن تصفع الصب بنعلها ، فإذا أضافت إلى الضرب بالنعال ، شق القباء ونتف السبال ، كان فى ذلك بلوغ الآمال ، بدنو ساعة الوصال » ··· إلخ · والسيد أحمد عبد الجواد فى (بين القصرين)

هو أول من أعطى درسًا فى فن الجنس حين كشف عن أسلوبه فى معاملة السلطانة فى الفراش ، وكيف يضبط نفسه حتى يوصلها إلى قمة لذتها ، فليتذتبعًا لبلوغها ما تطيب به نفسها !! على أن الأمر أخذ فى عدد من الروايات صيغة البذاءة والتعبير المباشر الفج المكشوف ، إلى أن كتبت المرأة العربية عن الحب ، فاتخذ إحدى وجهتين : العقدة السيكولوجية ، أو التجربة المباشرة التى تجعل منه موضوعا ، وليس خيطا فى نسيج ، أو محورا محملا على موضوع الرواية ، كما فى روايتى سلوى بكر التى استطاعت أن تقول كل شىء ، بأقل قدر من التجاوز فى موضوع شديد الحساسية لصلته بالموروث الخلقى والدينى والاجتماعى ، وبخاصة حين تعرض له المرأة . لكن المفارقة الجديرة بإثارة التفكير أن الجنس (موضوعا) لم يأخذ بعده الجمالى ، ويتحرك عن دائرة الشهوة والسطوة والقهر إلاّ حين تعرضت له أقلام نسائية راحت تداوره حتى أفضى بسره ، كما أفضت به « ديو تيما » منذ خمسة وعشرين قرنا على مائدة أفلاطون .

هذه مؤشرات لأهم آفاق المعاصرة فى الرواية العربية ، نأمل أن تكون قادرة على تحديد معالم الصورة و« تأمين » طريق المستقبل لبناء رواية عربية عصرية تنتمى لمرحلتها ، كما تدل على جذورها التراثية ، بكل ما ينطوى عليه التراث من قيم جمالية ومعنوية وروحية .

* * *

الفهـــرس

الصفحة

الفصل الثالث

تثقيف الرواية

(١١٥ ـ ١٤٤)

الفصل الرابع

جنس النساء

(١٤٥ ـ ١٨٠)

الصفحة

الفصل الخامس

أقنعة الواقعية

رقم الإيداع بدار الكتب : ٤٩٢٨ / ١٩٩٦

الترقيم الدولى : 977-225-096-9

دار التوفيق النموذجية للطباعة
أوفست - كمبيوتر - تيبو - تجليد
الأزهر - ٣ حيضان الموصلى بجوار جامع
الدعاء ت : ٥١١٥٣٠٤